دار الشروق

السلطانة

منيرة المهدية

والغناء فى مصر قبلها وفى زمانها

د. رتيبة الحفنى

السلطانة

منيرة المهدية

والغناء فى مصر
قبلها
وفى زمانها

طبعة الشروق الأولى
١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى -
رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
البريد الإلكتروني: email: dar@shorouk. Com.

السلطانة

منيرة المهدية

والغناء فى مصر قبلها وفى زمانها

د. رتيبة الحفنى

دار الشروق

مقدمـــة

لعب الغناء بألوانه دورا مهما في حياتنا الموسيقية . وفي كتابي هذا تعرضت لأشكال الغناء ، والمسرح الغنائي في مصر ، والذي اتخذ أساليب وأنماطا مختلفة خلال العصور التاريخية والاجتماعية القديمة التي اجتازتها مصر ، وعاش فيها شعبها .

راعيت في كتابي الابتعاد بقدر المستطاع عن استخدام مصطلحات موسيقية صعبة ؛ لإتاحة الفرصة للقارئ غير المتخصص كي يتتبع تاريخ الغناء والمسرح .

كما تعرضت في هذا الكتاب لبعض الشخصيات التي ساهمت في النهوض بالمسرح الغنائي ، والأجواء المحيطة بهم ، مع تخصيص الجزء الثاني من الكتاب لشخصية لعبت دورا مهما في فن الغناء ، ويرجع إليها فضل كبير في النهوض بالمسرح الغنائي .

هذه الشخصية هي منيرة المهدية المطربة الكبيرة التي لم تأخذ حقها الإعلامي ، ولم تقدم دراسات عن فنها بالقدر الكافي . . عدا بعض المقالات المنشورة في الصحف والمجلات . . وكتيب نشره البيت الفني للمسرح ، يُعَدُّ مفتتحًا لدراسات تتناول في إيجاز حياتها وإنجازاتها الفنية .

الفنانة منيرة المهدية . . كانت تمثل عهدا من عهود الفن القديم . . لقبت «سلطانة الطرب» . . وحققت مجدا عريضا لم يحققه نجم من قبل . . تدله في حبها وعشق صوتها ملوك ووزراء وعظماء وأدباء . .

منيرة المهدية سيدة الطرب في زمن غير قصير . . تربعت على قمة الغناء العربي ما يزيد على ثلاثين عاما . . انتشرت أغنياتها في ربوع الوطن العربي من المحيط إلى الخليج . .

اشتركت منيرة في تحرير المرأة . . كما تزعمت حركة وطنية عن طريق مسرحها وفنها الغنائي . .

وكانت أم كلثوم في بداية حياتها الفنية، تحلم بالوصول إلى مرتبتها في الغناء والطرب. كما كان عبد الوهاب يسعى ليشارك منيرة البطولة في أوبرا « كليوباترا ومارك أنطوان».

إن منيرة المهدية هي الفنانة التي كان بيتها ملتقى كبار السياسيين والأدباء والمفكرين في مصر، والسودان، وبلاد الشام. وهي التي كانت بكلمة واحدة منها، تطلق أسيرا أو تعتق مشنوقا . . أطلقت الصحافة اسم «هواء الحرية» على مسرح منيرة المهدية . . وتعد منيرة المهدية علامة ومرحلة مهمة في رحلة الأغنية العربية . .

لم يكن الغناء على التخت والطرب هو كل عطائها . . فقد قدر لها أن تكون أول مصرية مسلمة تعتلي خشبة المسرح كممثلة . . كما خاضت تجربة الغناء والتمثيل في السينما المصرية . . ودخلت مجال الإخراج ، حيث قامت بإخراج بعض رواياتها .

وعند الحديث عن منيرة المهدية، وللتعرف على المراحل الفنية التي مرت بها، لابد من ذكر بعض أعلام الموسيقى والغناء، السابقين والمعاصرين لها، ولو بإشارة عابرة حتى تكتمل الصورة التاريخية والفنية لهذه الشخصية .

فإلى حكاية منيرة المهدية الشائقة، الطريفة . . من بدايتها . .

المؤلفــــة

الجـــزء الأول

الفصـل الأول

شــوارع ومراكز الإشـعاع في مصـر

ظهر النشاط الفني في أحياء متفرقة من مصر، من أهمها:

شارع محمد علي - شارع عماد الدين - روض الفرج - منطقة الأزبكية.

شارع محمد علي:

اكتسب هذا الشارع شهرة كبيرة منذ القرن الماضي، فكان يضم أكبر عدد من الفنانين والفنانات. وكانت الحياة في هذا الشارع صاخبة؛ ففي كل منزل، ومع كل ساكن من الحي قصة وحكاية. حتى الجنازات في القرن الماضي كانت تشيع بالموسيقى، وكان لابد أن تتجه الجنازة ومشيعوها إلى شارع محمد علي. وطوال مسيرتك في هذا الشارع العريق تطالعك أسماء طريفة وغريبة، منها:

«نعيمة شخلع» - «زوبة الكمسارية» - «أنوس المصرية» - «عزيزة كهربة»، وغيرها. ومن هذا الشارع خرج ألمع فناني مصر، من بينهم:

صالح عبد الحي - محمد حلمي - شكوكو - عمر الجيزاوي - شفيق جلال - عبد الحليم حافظ، وغيرهم. هذا إلى جانب عدد كبير من الممثلين والممثلات.

ويقول أبناء الحي:

«لم يمش فنان على درب الفن إلا وتخطى عتبات شارع محمد علي».

وتاريخ هذا الشارع بدأ مع مذبحة القلعة عام ١٨٠٥، عندما دبَّر محمد علي الكبير مذبحة الأمراء المماليك. انكشف المستور عما كان يجري من مجون داخل قصور المماليك، فخرجت الجواري والمحظيات إلى الشارع خوفا من الموت المتربص بهن. وبعد حياة الترف والعز خرجن للشارع يبحثن عن لقمة العيش.

وعندما لم يعطف عليهن أحد ، اتجهن إلى الفن من غناء ورقص في الشوارع، وتجمعن وأقمن في شارع محمد علي . واشتهر من بين عوالم الرقص :

شوق ـ عمر أفندي (وكانت مشهورة بأنها راقصة ومطربة) ـ وشفيقة القبطية (وهي من أسرة قبطية محافظة . . . تبرأ أهلها منها بسبب عملها بالفن) . ولشفيقة قصة طريفة دارت في باريس :

يروى أنها رقصت في عام ١٨٩١ وهي مرتدية حذاء ذا كعب مصنوع من الذهب الخالص . . . وبعد عودتها إلى مصر، أصبحت من أشهر الراقصات . . بل عدت راقصة عالمية ، فقد تربعت على عرش العوالم ، إلى أن أوقعها «كيوبيد» في الغرام . كان هذا الشاب يصغرها بأكثر من ثلاثين عاما ، استولى على أموالها التي أنفقها على مزاجه الخاص ، فقد كان مدمنا للمخدرات ، وانتهى به الأمر إلى هجرها . . فأدمنت شفيقة الخمر ، وانحدر بها الحال إلى أن وصل بها إلى التسول . ثم ظهرت بنبه كشر ، التي كانت تجمع بين الرقص والغناء ، وكان من بين أزواجها «سيد الصفتي» المطرب المشهور .

ولجأ للسكن في هذا الشارع بعض االغوازي . . . والغوازي بتعريف المؤرخ المصري عبد المنعم شميس في كتابه «القاهرة في حياتي» :

«هن نساء مغنيات راقصات ، كن يفدن إلى القاهرة في بعض المواسم ، وكانت الغازية يصحبها طبال وزمار . وأشهرهن في بداية هذا القرن هن غوازي «سنباط» . وسنباط إحدى قرى المنصورة . . فقد كن مليحات الوجوه والقدود .

لم تكن الغوازي من الوجه البحري فقط ، فقد كانت هناك غواز من الصعيد أيضا . وكانت إقامتهن في حارة العوالم ، المتفرع من شارع محمد علي ، وكن يقمن الأفراح ويتولين زفة العروسة» .

وكان أمام هذه الحارة عدة دكاكين تبيع الآلات الموسيقية النحاسية ، كما كان يسكن هذا الشارع أشهر الموسيقيين من فرق «حسب الله» ، و«مزيكا البكري» .

وقد اشتهر شارع محمد علي بصناعة الآلات الموسيقية وبيعها في دكاكين علي جانبي الشارع ، وفي الحواري . ومازال هناك بعض الدكاكين منها حتى يومنا هذا . . .

ويروى أن الفنانة أمينة رزق عندما وفدت إلى القاهرة مع خالتها، استأجرت شقة في شارع محمد علي. تعلمت خالتها أمينة محمد الرقص، وكادت أمينة رزق تمارس فن الغناء، لولا أن التقى بها أحد الجيران واسمه «أحمد سكر» الذي كان سكرتيرا لفرقة رمسيس، فقدمها إلى الفنان يوسف وهبي، الذي ضمها إلى فرقته. فمضت أمينة رزق إلى المسرح، وبقيت خالتها في عملها كراقصة.

وشارع محمد علي، على الرغم من شهرته مع أهل الفن، إلا أنه اكتسب أيضا شهرة ثقافية وقورة. ففي هذا الشارع كان يقع مركز ثقافي كبير هو «دار الكتب»، وهو المكان الذي التقى فيه الأدباء والمفكرون والفلاسفة.

شارع عماد الدين:

عرَّف المؤرخون هذا الشارع، بالشارع الثقافي المسرحي الموسيقي، لفترة تعد من أغنى الفترات فنا. وصفه الناقد د. محمد مندور (جريدة الجمهورية ـ ٢٦ من يوليو عام ١٩٥٧) بقوله:

«. . والشارع بدأ بالاحتفاء بالفرجة، وانتهى إلى الإسهام الكامل في بعث الروح الوطنية، وردفها من خلال المسرح الذي هو مدرسة الشعوب بما يشعل ثورتها الوطنية على الاستعمار البغيض.

شاهد هذا الشارع أروع الأوقات التاريخية. ففي بداية القرن العشرين، امتلأ بدور المسرح، وكان كل منها يمثل منارة، تمثل مدرسة من مدارس الفن الموسيقي. وعلى هذه المسارح لمع نجوم الفن والموسيقى والغناء والتمثيل.

كان هذا الشارع يمثل بنية ثقافية مسرحية متكاملة، تمارس نشاطها الإنساني في عالم الإبداع.

قدم لنا هذا الشارع فرقة رمسيس، فرقة نجيب الريحاني، فرقة سيد درويش، فرقة علي الكسار، وفرقة منيرة المهدية. واحتضن الأوبريت، كما أوجد الشارع الركائز التي أمكن التشييد على قواعدها».

وصف الفنان أحمد السقا هذا الشارع، فقال:

«كان لشارع عماد الدين تاريخ وزمان وتجربة رائدة تحمل إيجابياتها في فنون اللغة والشعر والتشكيل والإيقاع واللحن. وكان له سلبيات التصقت به، خاصة في زمن الحرب العالمية الثانية، مما أحاطه بهالة من السمعة غير الطيبة أحيانا.

فالشارع أحد الرموز الدافعة إلى تبني شعارات الوطنية والاستقلال والحرية والمساواة دون أن يعني ذلك إهمال المسرح للمستوى الراقي والمضمون، حيث استكمل مقومات الفرجة بكل أبعادها الفنية والإنسانية.

لمع على مسارحه وصالاته نجوم الموسيقى والتمثيل الذين نفتقدهم الآن، ونتحسر على ضياع رصيدهم الفني الذي فجر طاقات التأثير في الإنسان المصري، ومشى به دروب الحياة بوجدان وطني مفعم بمحبة بالغة لكل ما هو فاضل ونبيل ومثالي، مناديا بضرورة التخلص من عوائق التقاليد، وكوابح الرجعية، وخلق طاقات التجديد والتجريب، وجعل الإنسان المصري ينفض عن نفسه غبار العادة والمألوف، والبالي من السلوكيات، يتطلع إلى التصدر والتغيير والمحادثة المعاصرة والنقل والاقتباس عن ثقافات وحضارات الفن المسرحي عند الآخرين».

رشح هذا الشارع نفسه ليكون بدوره أهم مواقع اللقاءات الفنية الموسيقية والأدبية والمسرحية.. بل أنه، وبعد زمن قصير، أصبح جديرا بأهميته الحضارية والثقافية وإشعاعاته في الوطن العربي كله.

كانت مباني شارع عماد الدين مبنية على الطراز الإيطالي والفرنسي. وأقيم بالشارع أكثر من خمسة مسارح، وثلاث، «صالات» كبيرة، وعشرة مقاه واسعة، وثلاثة «كازينوهات». وجعلوا مناطق خلف المسارح أماكن لانتظار عربات التشريفة. وكانت الإنارة في البداية بمصابيح الغاز.

ويمكن أن نزعم بأن بعض مقاهي عماد الدين قد سبقت المسارح في استقبال الفرق الأجنبية، كما كانت الدافع إلى بناء مسارح «البرديزو» و «البوليتاما» و «تياترو عباس». قادت هذا التيار فرنسا وإنجلترا وإيطاليا.

كانت كل دولة تحاول أن تجعل من ثقافتها الثقافة السائدة في مصر، وكان المسرح هو محور الصراع بين هذه الدول. . وكانت الجاليات الأجنبية تدعم وجودها. كانت الفرق الفرنسية أكثر نجاحا في القاهرة؛ لأن الفرنسية كانت اللغة الثانية لأغنياء مصر ومثقفيها، كما كان المسرح الفرنسي أكثر المسارح تقدما. بينما انتشرت الفرق الإيطالية في الإسكندرية بسبب إقامة أكثر اليونانيين والإيطاليين بها. وقد عبر المصريون عن اعترافهم للمسرح الفرنسي بمكانة الريادة لكل الفنون، بإيفاد البعثات إلى باريس للدراسة والمشاهدة. وكان جورج أبيض أول المبعوثين في فن التمثيل. سافر إلى باريس ليتعلم على يد «سلفان» الذي اشتهر بتقديم المسرحيات الرومانسية.

ويجمع شارع عماد الدين في جوانبه الفرعية عددا من النوادي الرياضية:

النادي اليوناني (نادي مختار الرياضي فيما بعد) ـ نادي الترام البلجيكي ـ نادي المكابي، وغيرهم.

وأحيط الشارع بعشرات من ألوان التجارة في المأكولات والمشروبات.

وما من مفكر مثقف أو سياسي أو مصري مستنير لم يكن من رواد هذا الشارع ومن عشاقه. بل إن هذه المقاهي جذبت إليها أكبر الشخصيات الفنية. كان هذا الشارع يمثل بنية ثقافية مسرحية متكاملة، تمارس نشاطها الإنساني في عالم الإبداع بلا عقبات. ويخطئ من يظن أن إشعاعات الثقافة لم تزدهر من روافد هذا الشارع الفني. . فقد قدم لنا هذا الشارع العمالقة في كل فن.

كان شارع عماد الدين منبراً للوطنية، وداعية إلى النهضة، ومشعلا لثورات المصريين ضد الاحتلال الإنجليزي في سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٣٦، خاصة بعد أن اعتلى خشبته عشرات من أعلام الفن والموسيقى والغناء والمسرح، حيث جعلوا من مقاهيه صالونات للأدب والنقد والفكر، وندوات تعقد في كل صباح ومساء.

وبلغ الأمر أن فكرت الدولة في أن تجعل من منطقة الأزبكية ودار الأوبرا القديمة وما حولها تياراً آخرَ، ليصبح المعادل الموضوعي للتيار الموسيقي والفكاهي، الذي يتألق عن جدارة في شارع عماد الدين.

لقد عرفت مسارح هذا الشارع تجارب فنية كثيرة. ولعلنا نذكر «أوبريتات» سيد درويش التي عاشت في أعقاب ثورة ١٩١٩، وما أحدثه مسرح التورية السياسي، والفكاهي أحيانا، في نشأة الوطنية في ثورة الشعب عمالا وطلابا.

وانطلق الناس من ساحات هذه المسارح إلى الشوارع الأخرى فى كل مكان من مصر المحروسة.. فشارع عماد الدين أصبح موئلا للموسيقى وإبداعاتها في مجالات اللحن، والتطريب، وأيضا لتأليف الأوبريت، بل وتمصير الأوبريتات والأوبرات القديمة الشهيرة. هذا بخلاف المونولوجات والاسكتشات المرحة، الخفيفة بألحانها والسريعة في الإيقاع.

جاء في قصص الرواد الذين عاشوا زمنا في شارع عماد الدين عبارة مسجلة في مذكرات وأقوال كل من روز اليوسف، وفاطمة رشدي، ومنيرة المهدية، ونجيب الريحاني، وعلي الكسار، وبديع خيري، وعشرات غيرهم، تؤكد أن من عاش في هذا الشارع وقدم فنه في أحد مسارحه، أو في كازينوهاته، قد عشق المكان إلى حد الوله، وأنه لم يفكر لحظة في الغياب عن هذا الشارع، ولو كان الثمن الظهور بفنه على خشبة دار الأوبرا، موضحين أن هذا المكان شهد مولد بعض أعمالهم.

وجاء في مذكرات بعض الفنانين، أن اللقاءات كانت تتم في هذا الشارع، ثم تنطلق الأقدام منه في اتجاهات أخرى عديدة: في اتجاه قصور عابدين الملكية، أو القصور الفخمة في المنيل، أو قصر الدوبارة والزمالك.

هذا وكان الشارع يفتح لمصر فنها، فإذا نجحت فيه مسرحية، أسرعت باقي الفرق الأخرى للنسج على منوالها.

وكان أصحاب الفرق المسرحية في هذه الفترة سلاطين حاكمين بأمرهم في دولة الشارع، يُتَقَرَّب إليهم بالتزلف والنفاق والخدمات حتى من رجال الحكم والسياسة. وكانت لياليهم تمتد في عوامات على النيل... فيها تحدد أحيانا سياسات وأنظمة تتصل بالشعب، ويُتَّفَق على هذه الأمسيات والليالي في عماد الدين.

وجاء في مقال لمحمد تيمور بجريدة السفير عام ١٩٢٤: «أن إحدى الوزارات شكلت في كواليس مسرح برنتانيا، واجتمعت لأول مرة في عوامة منيرة المهدية قبل أن تذهب لحلف اليمين صباحا أمام السلطان حسين».

إن المسارح في هذا الشارع الذي كان منارة في بداية القرن العشرين قدمت أشكالا فنية وأبنية فكرية عاشت فترة الانتقال الحضاري والثقافي واستقلال الدولة.

وشارع عماد الدين بمسارحه الكثيرة والمتقاربة، وبكثرة الفرق المتنوعة الأداء والمشارب والاتجاهات، كان همزة وصل بين دار الأوبرا الخديوية، وبين ملاهي روض الفرج. ففي دار الأوبرا، كانت تقدم أرقى ألوان الفن التي تقارب وتوازي، أو تساوي كل الفنون الراقية والجادة، سواء أكانت عروضا أوبرالية أم عروضا مسرحية أم غنائية موسيقية.

وكان شارع عماد الدين يقدم على مسارحه عروضا لم تكن دار الأوبرا لتقدمها، لاتصافها بالشعبية، أو بمخاطبة طبقة غير طبقة الأرستقراط العالية المركز.

وإلى شارع عماد الدين يأتي الشعب بجميع طوائفه وطبقاته، وبخاصة الطبقة المتوسطة التي بدأت في الظهور، لتكون وسطا بين الفلاحين والباشوات.

وفي هذا الشارع، أقيم أغرب «بنسيون» في مصر - بنسيون كانت مهمته استقبال السيدات والآنسات الشاميات (لبنانيات وسوريات) الراغبات في احتراف فن التمثيل للإقامة به، بشرط ألا تكون الراغبة متزوجة، ولها أن تدفع إيجار الغرفة عندما يتم فتح الستار عن مسرحيتها، ويتحقق لها النجاح.

كما أنشئ بشارع عماد الدين ثلاثة مخازن للملابس (قطاع خاص) لحفظ ملابس الفرق الأجنبية لحين عودتها، ولتخلص المسارح من ملابس المسرحيات التي انتهى عرضها .. لحين إعادة عرضها من جديد.

وإن كان الشارع لم يحظ بوجود من كانوا يصنعون الآلات الموسيقية (حيث كانوا يعملون في مناطق الظاهر والسكاكيني ومحمد على والقلعة وشارع عبد العزيز) إلا أن الشارع كان يضم محلات لبيع وتأجير الآلات الموسيقية للهواة.

وكان الشارع ملتقى كثير من الشخوص بثقلها في مجالاتها الفكرية والأدبية:

أحمد لطفي السيد، حافظ إبراهيم، محمد تيمور، الشيخ علي يوسف (صاحب جريدة المؤيد)، عبد العزيز البشري، عبد الرحمن الرافعي (المؤرخ)، أحمد حسن الزيات (الرسالة)، رشيد رضا (العالم الديني)، أحمد شوقي (أمير الشعراء)، محمد العشماوي باشا، عبد الفتاح صبري باشا، حبيب جاماتي، عزيز أباظة،

محمد العقاد، والمازني حيث ظهرا متلازمين، أمين الخولي، بطرس غالي، مكرم عبيد، وعشرات من رجالات الوطن. وكان رجال الصحافة يتواجدون يوميا في هذا الشارع لنقل ما يجري من أحداث فنية وثقافية على صفحات الجرائد والمجلات.

وعاش هذا الشارع زمنا يجتر ذكرياته. فكل مؤلف وكل ملحن أوصاحب جوقة كان يدعى أن هذا الشارع شهد مولد أحد أعماله، أو عاصر أهم نجاحاته.

وبدأت معاناة الشارع تظهر بظهور فن السينما، حيث استطاعت أغنى راقصات مصر اللاتي أصبن الثراء في سنوات الحرب العالمية الثانية أن يشترين المسارح من اليونانيين والإيطاليين لتحويلها إلى دور عرض سينمائي.. وبذلك فقد الشارع هويته.

ومما ساعد أيضا على الانصراف عن المسارح، تلك المراقص التي ظهرت في أنحاء عدة من المدينة، وفي شارع عماد الدين على وجه خاص.

حديقة الأزبكية:

شبه الناس حديقة الأزبكية بباريس. نسقها الفرنسي «باريه». وكانت الحديقة تضم بعض الصالات نذكر منها:

الدرادو - صالة إلياس - كوكب الشرق - نزهة النفوس - لكسنبورج - الهمبرا - وألف ليلة وليلة.. كما ضمت حديقة الأزبكية كشكا - جوسقا - للموسيقى، يتوالى عليه للعزف فرق موسيقية أهلية وأجنبية أيام الجمعة والأحد.

أسهم هذا الكشك في تشكيل وجدان الإنسان، وذوقه الجمالي والحسي، وتقديره لكل ماهو جميل ومبهج. ومنذ بداية القرن العشرين وقع هذا الكشك تحت رعاية نفر من العسكر، الذين حكموا مصر، وعدوها التكية الخاصة بهم.

قدم هذا الكشك ألوانا من الموسيقى العسكرية، وموسيقى التخت بعد تحويلها لتعزف من الفرق النحاسية العسكرية.

يقول الدكتور حسين فوزي:

«. . عرفت طفولتنا ومراهقتنا طريق الحديقة الشعرية في عصاري أيام الجمعة، بسبب ما يقدم بالكشك من موسيقات عسكرية. ولم تكن تسميتها كذلك، لأن الفصحى لم تكن بدأت زحفها بعد على لغتنا البلدية. فكنا نسميها «المزيكة الميرى»، وهي تسمية غنية بالمعاني الخفية. . من أنها شيء مهندم فخم، بالنسبة لفرق الموسيقات الأهلية، من مزيكة «حسب الله أفندي» ونازلا.

وكان حول الكشك المستدير ـ أو الجوسق الدائري بتعبير أبلغ وأدق ـ عدد من الكراسي تؤجر بثمن زهيد، لهواة الاستماع. ومن لايحتكم منا على دفتر شيكات، كان يكتفي بالدوران حول الكراسي، أو الوقوف خلف آخر صفوفها ليستمع إلى أدوار «يا طالع السعد» و«العفو يا سيد الملاح» و«محمد لابس سيفه». وقد حولها موسيقيون لاشك في براعتهم وقدرتهم من أدوار غناء التخت، إلى الآلات النحاسية والخشبية، دون أن يعبأ بما في أصولها من ثلاثة أرباع النغمات.

تعلمنا حول كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية بعض مبادئ الموسيقى المتطورة وأساليبها. وانفجرت ثورة ١٩١٩ ذات صباح من مارس، فتوقف العزف وطارت الفرق الموسيقية كلها. . ».

جاء في وصف حسين فوزي لكشك الموسيقى: مقارنه بين ما كان يقدم بالكشك من موسيقى و«فرقة حسب الله» الموسيقية الأهلية.

وكثيرا ما نتداول كلمة «موسيقى حسب الله»، أو «فرقة حسب الله» في وصف لفرقة موسيقية شعبية. . أو لون من ألوان الموسيقى فمن هو حسب الله؟

إنه صاحب مدرسة قديمة في الفن الشعبي عرفت باسمه. ومحمد حسب الله اسمه الحقيقي «محمد العرامي»، وهو من مركز البحيرة. عمل بالزراعة مع والده، ثم التحق بفرقة موسيقى الجيش، وذلك خلال خدمته العسكرية. وفيها تعلم الموسيقى والعزف.

كوّن فرقة موسيقية كان لها طابعها الخاص، وكانت تشارك في الأفراح والحفلات. وكانت الناس تفتخر بأن فرقة حسب الله أحيت حفلها. . حتى بعد وفاة صاحبها، استمرت الفرقة تحمل اسمه وتشارك في المناسبات الشعبية.

ومن أصحاب البيوت الكبيرة التي اعتادت أن تدعو فرقة حسب الله لإحياء لياليها وأفراحها: «محمد سعيد باشا» رئيس الوزراء السابق، و«إسكندر باشا» و«المرعشلي باشا» وهما من الوزراء السابقين، مما يبين منزلة هذه الفرقة وتقدير الناس لها.

كانت الفرقة تعتمد على الآلات النحاسية، وكان عدد أفرادها حوالي ٤٦ عازفا. ومن الألحان التي كانت تقدمها الفرقة:

جمالك يا فريد عصرك - في هواك أوهبت روحي - حبيب جميل حرم وصلي - ليه عزيز حبك - أديني فوّته وكنت أهواه ويهواني.. وغيرها.

استمرت الفرقة بقيادة صاحبها «حسب الله» تحيي الأفراح وليالي الملاح حتى عام ١٩٣٠. وبعد وفاته تولى الفرقة ابنه «محمد على حسب الله»، ثم تلاه «عبده سليمان» ثم «أحمد علي أحمد».

إن مصر كلها مدينة لحركة التنوير والتثقيف التي قام بها المسرح والفن في شوارع القاهرة، ومراكز هذا الإشعاع. فالذي لا شك فيه أن حديقة الأزبكية وما جاورها من شارعي عبد العزيز ومحمد علي، كان لهم قدم سبق في استقبال الفرق الوافدة من تمثيل ومسرح.

أي أن المسرح سبق التعليم الإلزامي العام، وسبق معطيات الجامعة الأهلية أو الرسمية فيما بعد.

والحديث عن شارع محمد علي والأزبكية وعماد الدين يذكرنا بمنطقة روض الفرج، ومسارحها المهمة، التي انتقلت من خيال الظل وقصص وحكايات الأراجوز، إلى الفن والتسلية، والمسرح الهزلي، وهي مرحلة كانت أيضا ضرورية في اتجاه البحث عن الذات. ولا يجب أن ننسى أيضًا منطقة الهمبرا في الإسكندرية ومسارحها، التي كانت تحظى بالعرض الثاني من كل نجاح.

مقاهي القاهرة:

كانت مقاهي القاهرة في هذا العهد أشبه بمنتديات. يجتمع فيها الأدباء والنقاد.

فـ «قهوة الفن» كانت ملتقي الأدباء والشعراء : طه حسين ـ توفيق الحكيم ـ أبو شادي د. إبراهيم ناجي ـ أحمد رامي وغيرهم. كما دارت في هذا المقهى معارك فنية حامية بين النقاد وأصحاب الفرق المسرحية.

وعرف مقهى «متاتيا» بالمقهى السياسي، وكان يرتاده : الأفغاني ـ محمد عبده ـ سعد زغلول ـ العقاد ـ المازني ـ حافظ إبراهيم ـ إمام العبد، والشيخ فهيم قنديل صاحب جريدة عكاظ . . .

أما «القهوة التجارية» في مدخل شارع محمد علي فكانت منتدى للفنانين خاصة، حتى لكأنها نقابة لهم. وفي الشارع نفسه مقهى «الكتبخانة» الذي كان يقع أمام دار الكتب المصرية، وكان يتصدره حافظ إبراهيم. وكان يرتاد هذا المقهى في الصباح في أوقات العمل، موظفو الدار وبعض الأدباء، من بينهم الشاعر حسن القاياتي، والشاعر عبد المطلب، ومحمد البابلي، والشيخ عبد العزيز البشري، وأحمد جاد، وعلي راتب.

وبار اللواء (وهو مقهى الحزب الوطني والذي كان يحمل اسم جريدته) كان يتردد عليه مصطفى كامل وأخوه علي كامل، والشيخ عبد العزيز جاويش، والصوفاني، وداود بركات، وأنطون الجميل، ومحجوب ثابت، وغيرهم من رجال الأدب والصحافة. أما أمير الشعراء . . فكان مجلسه في بار «سان جيمس».

ومن أشهر المقاهي أيضًا الفيشاوي الذي كانت الناس تفد إليه خاصة في شهر رمضان المبارك، لوجوده بجوار مسجد سيدنا الحسين. ومازال هذا المقهى حتى يومنا هذا مكتسبا شهرته ورواده.

وهناك مقاهي : البوديجا ـ بيروت ـ أستراليا ـ دينالسكا ـ وبوفيه الكوزمجراف.

ومن المقاهي الفنية في حديقة الأزبكية : مقهى «عثمان أغا» الذي كان يعمل به المطرب الكبير عبده الحامولي. أما أشهر مقهى في حي روض الفرج فكان «كافيه ريش» الذي غنى فيه صالح عبد الحي والشيخ أبو العلا محمد، ومن بعدهما أم كلثوم عندما أحيت هي ووالدها وأخوها حفلاتهم الأولى في القاهرة.

كما عرفت مصر أيضا «كازينو البوسفور» القديم و«محل سانتي» الذي كان يرتاده الأغنياء والأرستقراطيون والذي كان مشهورا بطعامه الشهي.

وكان التنافس بين هذه المقاهي كبيرا، كل منها يحاول جذب رواده عن طريق اختياره للمطربين. فبقدر شهرة المطرب.. وفرقته الموسيقية.. يكون إقبال الجمهور.

كان عازف القانون محمد العقاد من رواد مقاهي شارع عماد الدين. كان يترك آلته الموسيقية في المقهى كل مساء، فقد تعود أن يعزف كل ليلة للأصدقاء في الصالونات الأدبية.. أو في منازلهم في دعوات سمر وفن وعلم.

وكذا كان العازف سامي الشوا عازف الكمان الماهر. وعازف العود فريد عصره الشيخ القضابي، الذي كان لايباري.

ومن أهل الجلوس في مقاهي شارع عماد الدين كان مصطفى بك رضا، ومحمد عثمان، والمنولوجست حسن رحمي، والمطرب الشيخ محمود صبح ومعه الناي.

وكثيرا ما حج البعض إلى مقاه أخرى لمجرد أن بها رجل من الرجال الأفاضل، قد اتخذ من الجلوس عليه عادة. فمثلا كانوا يذهبون إلى بوفيه دار التمثيل العربي للقاء الشيخ سلامة حجازي، وإلى صالون الأدب في قهوة متاتيا، أو زيزينيا، أو الشمس، أو الحرية، أو الأنجلو.. ليتواصل الحديث والمناقشة، والاستعراض، وتبادل الرأي، ومتابعة أعمال الفنانين.

ومن الطبيعي أن يكون كل فريق من الأدباء له فريق من الفنانين والموسيقيين يميل إليهم، وإلى مساندتهم ودعم جهودهم الفنية، بل أن يتحزب لهم خاصة بعد أن عرفت مصر الحياة الحزبية والسياسية.. وبالطبع كان الشارع يحفل يوميا بالجديد.

وقد ابتدع أحد الرسامين الفرنسين بدعة عرض فنونه التصويرية في مقهى ريتس لمدة ثلاثة أيام..

وعندما عاد بيرم التونسي من منفاه في إيطاليا، كان قد اتخذ من هذه المقاهي مقرا يلقي فيه أزجاله.

الفصل الثاني

المسرح والمجتمع في مصر

المسرح والتغير الاجتماعي:

بدأ تاريخ مصر الحديثة بقدوم الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت إلى مصر عام ١٧٩٨م. وكانت مصر في ذاك الوقت تخضع لحكم المماليك الذين كانوا يتبعون اسميا للسلطان العثماني. ولكن لضعف الدولة العثمانية أصبح المماليك هم الحكام الحقيقين للبلاد.

وكتب الدكتور كمال الدين حسين في كتابه «المسرح والتغير الاجتماعي» يقول: «.. اتسم حكم المماليك بالقسوة والظلم وفرض الضرائب الباهظة التي تشبع حاجات المماليك ورغباتهم. عكس الفنان الشعبي صورة هذا المجتمع في فنه، وجسّدها في بعض أعماله».

انتشر في هذه الفترة مسرح القرية، وجاء في وصف يوسف إدريس لهذا المسرح: أنه كانت تقدم فيه فرق السامر التي تتكون من مطبلين وراقصين على رءوسهم الريش، وهؤلاء هم «المحترفون». ويلاحظ أن عدد المحترفين في مسرح القرية كان قليلا جدا.. أما الممثلون، فهم في العادة أشباه محترفين، إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد، حتى إذا جاء الليل انقلب هؤلاء إلى فنانين، باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكهم.

كان مسرح هذه الفرقة يفترش الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك، وهي «الجرن».. وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة المفروشة بالحصير.. وبالدكك والكراسي حسب المستوى. وفي جانب هذه الدائرة، تستقر الفرقة وأدواتها الغنائية والتشخيصية.

وكانت الموضوعات التي تقدم في السامر، أغلبها موضوعات اجتماعية ناقدة، تسخر بروح مصرية من الأوضاع السياسية والاجتماعية، وبعقلية الجندي التركي، وبلؤم الخواجة الأجنبي واحتياله لابتزاز الأموال. . وكلها موضوعات كانت موجودة في «خيال الظل».

وكانت معظم هذه المسرحيات تعتمد على الارتجال ومسايرة الحال. ولم تكن هناك نصوص مكتوبة مدوّنة ثابتة. . وكان تناقل النصوص يعتمد على التلقين والذاكرة التي تسمح بالإضافة والحذف، وبالتالي الارتجال. وكانت تؤدى غالبا باللغة العامية.

كان للحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١م) دور مهم في تعريف الشعب المصري ليس بأبعاد «الظاهرة المسرحية» وحدها، بل بالكثير من الإنجازات العلمية والحضارية الحديثة التي توصل إليها العقل الأوربي. فقد اصطحب نابليون بونابارت معه في أثناء حملته على مصر علماء فرنسيين في مختلف فروع العلم والفنون. كما أقام نابوليون العديد من الحفلات الموسيقية والتمثيلية. وكانت هذه الحفلات تقام في المقاهي التي أقامها الفرنسيون، ومنها النادي الصغير المعروف باسم «تيفولي»، وهو مكان فسيح مخصص للضباط دون غيرهم ليسمروا فيه.

ولم يتأثر المجتمع المصري على ما يبدو بأبعاد هذه الظاهرة. . فلم تتقدم فنون الفرجة الشعبية عما كانت عليه، واقتصرت الظاهرة المسرحية على الضباط الفرنسيين وأعضاء الجاليات الأجنبية، وإن كان بعض سراة القوم ممن كانت لهم مصالح مع الفرنسيين قد ارتادوا أمثال هذه العروض.

ولايمكن أن نفصل نهضة فن الغناء العربي، عن النهضة التي انبعثت في عصر محمد علي باشا، وامتدت في عهود خلفائه، وشملت كل نواحي الحياة المصرية. ففي عام ١٨٠٥ تولى محمد علي الحكم، بعد ثورة القاهرة الكبرى. . وبدأت مصر تتحول إلى دولة قوية ومستقلة.

وقد عملت المشروعات العمرانية والإصلاحات الجديدة التي قام بها محمد علي باشا، على تضاعف عدد الأجانب، خصوصا الفرنسيين منهم. وقد ساعد

وجودهم على انتشار الظاهرة المسرحية، من خلال العروض التي كانت تقدم للجاليات الأجنبية في القاهرة.

في عصر محمد على بدأت تظهر طبقة المثقفين وأصحاب رءوس الأموال والتجار.. ومن هنا كانت البداية للبورجوازية الأجنبية والمصرية. (أرجعها عبد العظيم رمضان إلى فبراير عام ١٨٣٧). ولكن هذه الطبقة الجديدة لم تجد بينها من يستطيع أن يعبر عنها بأي شكل من التعبير الأدبي.. ولم يستطع في الوقت نفسه تطوير الفن الشعبي بأشكاله المختلفة والذي لم يفِ باحتياجاتها.

كانت اللغة التركية هي اللغة الرسمية في الدواوين الحكومية والمكاتبات الرسمية. إلا أن الشعب كان يتكلم اللغة المصرية الدارجة في حياته، واللغة العربية التي كانت تدرس في التعليم الأزهري.. وتلاوة القرآن الكريم.

أنشأ محمد علي باشا مدارس لتعليم الموسيقى، منها مدرسة الخانكة، ومدرسة العزف بالنخيلة، ومدرسة الطبول والأصوات، ومدرسة الآلاتية. أنشأها من أجل الجيش. وكانت هذه الفرق تؤدي المقطوعات الموسيقية الغربية، والمارشات، وبعض الأدوار من الموسيقى العربية.

توفى محمد على باشا عام ١٨٤٩ عن ثمانين عاما، وتولى من بعده الحكم عباس الأول، ثم محمد سعيد الذي تولى الحكم عام ١٨٥٤. وكان سعيد محبا للمصريين كارها للأتراك والشركس وكان شعاره:

«لابد أن تكون مصر للمصريين».

لكن حب سعيد للفرنسيين جعله يصادق فرديناند ديلسبس ويمنحه امتياز حفر قناة السويس. وأصدر سعيد أمره بأن تكون اللغة العربية هي لغة العمل في الدواوين.

وعلى الرغم من تفتح سعيد فإن المسرح لم ينل شيئا من اهتمامه، اللهم إلا بعض الصالات الخاصة بالتمثيل.. من بينها صالة بالقاهرة أقيمت في كوخ خشبي في أحد أزقة الأزبكية. أما الإسكندرية، فأقيم فيها مسرح «زيزينيا» الذي شهد فيما بعد أمجاد الفرق الأجنبية الوافدة إلى القاهرة.

كان المسرح في هذه الفترة لايزال وسيلة لتسلية الأجانب والأعيان، ومازال

بعيدا عن المجتمع وقضاياه. تحيي لياليه فرق الهواة بجانب الفرق الأجنبية.. ومع الأيام بدأت فئات من الشعب تتردد على هذه المسارح بدافع الفرجة.

وفي هذه الفترة كان المسرح أو الظاهرة المسرحية قد عرفت طريقها في بلاد الشام على يد «مارون نقاش»(١٨١٧-١٨٨٥)، الذي أسس أول مسرح محلي عربي في بيته في (صيدا).. قدم مارون مسرحية «البخيل» في أواخر سنة١٨٤٧.

وفي يناير عام ١٨٦٣ تولى إسماعيل باشا الحكم، وبدأ في إجراء إصلاحات كتجديد حديقة الأزبكية، حيث أنشأ بها المسرح الكوميدي. كما قام ببناء دار التمثيل. وأنشأ إسماعيل باشا دار الأوبرا عام ١٨٦٨ بمناسبة افتتاح قناة السويس، واستغرق بناؤها خمسة أشهر.

ومنذ افتتاح الأوبرا عام ١٨٦٨ انتظمت المواسم الأوربية، وعرضت على مسرحها أشهر الأوبرات والمسرحيات العالمية، وأتيح للجمهور المصري أن يطلع على نماذج راقية من الفن.

لم تقبل عامة الشعب على هذه العروض، بل أخذت تعارضها، وقد جاء في جريدة الأخبار ٤من نوفمبر عام ١٩٠٣:

«.. إن دار الأوبرا «الخديوية» صارت حكرا على الفرق الموسمية الأجنبية.. واعتمدت لها الحكومة المصرية إعانات سنوية باهظة دون أي محاولة لتشجيع الفرق المصرية بحجة أن التمثيل العربي صناعة محتقرة ولا يفهم منها غير الأناشيد بلا أوزان وأغان بلا ضابط والإلقاء بلا تأثير. هذا هو رأي رجال الحكومة الذين يقبضون على زمام المالية..».

ولكن في الوقت الذي كانت السلطات المصرية تقدم فيه لجمهورها الكوميديا الفرنسية والأوبرا الإيطالية، كانت مصر تقف على تأسيس مسرحها الوطني المحترف، والذي أنشأه يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢). وقد واكب نشأة مسرح صنوع كثير من التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتي استطاع صنوع أن يستفيد منها في كتابة مسرحياته التي كانت تتميز بطابع النقد الاجتماعي. والمعروف أن صنوع قد درس فن المسرح في إيطاليا.

وفي عام ١٨٧١ مرت مصر بفترة تدهور اقتصادي واجتماعي وسياسي نتيجة للحرب السبعينية التي قامت بين بروسيا وفرنسا.

وكان مما يميز هذه الفترة ظهور الوعي الطبقي الاجتماعي لدى أفراد الطبقة الوسطى، وبدأت فاعلية المثقفين المصريين في الظهور على الصعيدين السياسي والاجتماعى.

وقد ساعد على ظهور طبقة المثقفين في هذه الفترة ظهور جمال الدين الأفغاني ودعواته الإصلاحية. كما بدأ في هذه الفترة الاهتمام بتعليم المرأة المصرية، فأنشأت السيدة «جشم آنف هانم» ثالثة زوجات الخديوي أول مدرسة للبنات المسلمات.. ثم تتابع إنشاء المدارس للبنات، وبدأت في مصر نهضة نسائية.

مسرح يعقوب صنوع:

إن بداية المسرح العربي لم تكن فكرة مدروسة مخططا لها، وإنما كانت فكرة شخص فنان، ارتبط لديه المسرح بالوظيفة الاجتماعية من خلال شعوره بقدرة المسرح على القيام بعمليات التغيير الاجتماعي.

أنشأ يعقوب صنوع أول مسرح مصري باللغة العربية. وهو لم يكن مبتدعا لهذه الفكرة فقد سبقه مارون نقاش، الذي كون مسرحا عربيا في الشام للسبب نفسه، وقد امتد مسرحه في مصر على يد تلامذته سليم نقاش، ويوسف خياط، وسليمان القرداحي. ومن الطرائف التي سجلها يعقوب صنوع «أبو نظارة» في مذكراته.. ما صادفه في تجاربه الأولى. وكان صنوع مؤلف المسرحيات، ومدير المسرح، ومدرب الممثلين.

لم يكن الجمهور يكتفي بالتعليق على الرواية علنا، والتحدث مع الممثلين في أثناء أداء الأدوار، بل كان أحد الرواد مثلا يقول لإحدى الممثلات:

«كيف تفضلين هذا الأهبل المتعجرف على هذا الشاب الغني الوقور الذي يموت في حبك؟».

بل، وكانت الجماهير تتدخل كذلك في التأليف وتفرض آراءها على المؤلف، سواء أكان ذلك مناسبا للموضوع أم غير مناسب.

يروي يعقوب صنوع أنه وضع تمثيلية من فصلين، وأراد أن يكون موضوعها أخلاقيا هادفا. وكانت بطلتها فتاة لعوبا تعبث بقلوب الرجال، حتى عرفت بسوء السمعة، فهجرها الناس.

لم يرض الجمهور بهذه النهاية، فالممثلة جميلة، استطاعت بما أوتيت من جمال وفتنة انتزاع إعجاب النظارة. فاستقبل الجمهور التمثيلية بالصفير. خرج صنوع إلى الجمهور مستوضحا أسباب غضبه؟ فأجابه شاب قائلا:

- أنت تعلم يا موليير أن صفصف (وهو اسم الممثلة) فتاة شريفة، وينبغي أن تجد لها شابا يليق بها ويقدّر جمالها. وعليك أن تضيف فصلا أخيرا يتم فيه زواجها إذا أردت أن نصفق لك.. وإلا سنقاطع مسرحك. واضطر المؤلف إلى النزول على رغبة الجمهور.. فزوّج اللعوب في نهاية الرواية.

ومن رواياته النادرة، يذكر يعقوب صنوع أن إحدى الممثلات كانت تقوم بدور الحبيبة أمام ممثل كانت تكرهه ولا تطيقه. وكان هذا الممثل ولهان بها حتى إنه طلب الزواج منها ولكنها رفضت. وجاء في نص الرواية على لسان الممثلة:

- اسأل نجوم السماء التي تحاكي جمالك عن سهادي.. إني أقضي الليالي لا أذوق طعم الراحة فأناجيها وأنا أفكر فيك.. يا نور عيني الذي يعشقك قلبي وتعبدك روحي.. إلخ من كلمات الغزل والحب. وطغى حب الممثل عندما سمع هذه الكلمات، وخرج من دوره وهمس في أذنيها قائلا:

- ليبارك الله المسرح الذي يجعلك تتنازلين عن كبريائك، ويضطرك إلى أن تبوحي بحبك لي أمام الناس!! واغتاظت الممثلة، ونسيت هي الأخرى أنها تؤدي دورا على المسرح. وبغيظ شديد صفعت الممثل على وجهه.. والتفتت إلى الجمهور في انفعال شديد تقول:

- إني أوثر العمى على حبه.. إن مؤلف الرواية - موليير مصر - هو الذي وضع هذا النص على لساني!!

صفق الجمهور، وراقه ما تضمنه حوار الممثلة من مفارقات مضحكة. واستمرت هذه الرواية نحو شهر لم تخل ليلة من صفعة يتلقاها الممثل المسكين من حبيبته،

ويضحك لها الجمهور من أعماقه. والعجيب أن هذا المشهد الدخيل قرب من الخصمين، فتلاقيا بعد شهر زوجين حبيبين.

وهناك العديد من القصص الطريفة التي دارت على خشبة مسرح يعقوب صنوع. وكانت غالبية مسرحيات صنوع هزليات كوميدية قصيرة، مزج فيها بين العناصر المصرية والأوربية، ومن بينها:

غندور مصر - غزوة رأس ثور - زوجة الأب - ليلى - الثور وشيخ البلد والقواص - البربري - الحشاشين - الوطن والحرية - الضرتان - آنسة على الموضة.. وغيرها.

استمر مسرح صنوع عامين اثنين، كانت آخر رواياته تدور حول تعدد الزوجات والسخرية من الأمير حسن، وكشف النقاب عن مظالم إسماعيل والحكام في عهده، فما كان من إسماعيل إلا أن أمر بإغلاق مسرحه.

كان صنوع يوجه رواياته التي ألفها إلى النقد الاجتماعي والاحتجاج على الظلم والفوارق الاجتماعية، ووظف مسرحه لخدمة الحركة الوطنية الشعبية ضد تصرفات الخديو وحاشيته. وقد جسد كل هذا في مؤلفاته التي بلغت اثنين وثلاثين عرضا، والذي استطاع بها إيقاظ الشعب من سباته.

ويفسر البعض جهود صنوع الوطنية وحبه لمصر، بأنها كانت لأسباب شخصية بحتة. ويسوق أصحاب هذا الرأي دليلهم على ذلك بأن يعقوب صنوع بحكم طبيعته وديانته وتعليمه في الخارج استطاع أن يوطد علاقاته بالعديد من القنصليات والحكومات الأجنبية التي كان يقوم لها بدور العين في مصر.. وبخاصة فرنسا. وأنه كان يحتمي بالقنصليات الأجنبية التي كانت ترعاه وتحميه.

ويؤكد «فيليب دي طرازي» أن له مع أكثر الملوك والسلاطين والأمراء والعلماء والمشاهير مكاتبات تضمنت الثناء على مآثره الحسنة، لدرجة أنه بعد أن نفي خارج مصر بعد إغلاق مسرحه بأمر الخديوي، عاش في أحضان تلك القوى التي كانت تسانده. ولكن هذا لا ينفي أن لصنوع فضلا على المسرح المصري المحلي:

أولا - باستخدام المسرح في مقاومة النظام الفاسد، وتنبيه الناس لأهمية دور المسرح في إيقاظ الوعي لدى الشعوب.

ثانيا ـ اعتماده على الإرث الشعبي من عناصر ومظاهر الفرجة التي أغنى بها مسرحه بدرجة أن البعض يَعُدُّ «صنوع» رائدا مسرحيا مصريا. استطاع استخدام كل حيلة فنية لديه لاستنباط الضحك في مسرحه، كما فهم تمام الفهم أهمية عنصر الفرجة الشعبية الذي لازم المسرح المرتجل أو الشعبي، واستطاع أن يوظفها في خدمة مسرحه، من أجل تهذيب الأخلاق لعلاج آفات المجتمع، والدعوة إلى مزيد من العدل من خلال مقدرة فائقة على إدارة الحوار بلغة عادية أصيلة في واقعيتها، سجلها يعقوب صنوع من معايشته للناس، وملاحظتهم في دقة، حتى إن كثير من التعبيرات العامة التي أوردها صنوع في مسرحياته لم تزل تجري على ألسنتنا حتى الآن، مثل:

«جاي من باريس في علبة» و«قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد».

والمسرحية التي بسببها أغلق مسرحه هي «الوطن والحرية» والتي انتقد فيها انحطاط الأخلاق الذي وصلت إليه السراي.. وكانت هذه الرواية أيضا سببا في عزله من وظيفته كمدرس في مدرسة الفنون والصناعات.

وشخصيات مسرح صنوع، كانت من أبناء الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا في المجتمع. فنلاحظ فيها التاجر، الطبيب، الموظف، السمسار، الحشاش، الخاطبة، الخادم، والمكاري، هذا بجانب أبناء الجاليات الأجنبية المقيمين في مصر. كما كان مسرحه يضم شرائح المجتمع الدينية كافة سواء المسلمين منها أو المسيحيين أو اليهود.

وهكذا استطاع صنوع بحق أن يصوِّر الواقع المصري، خصوصا واقع الطبقات الجديدة، والتي استطاع أيضا أن يعي فكرها وعاداتها، وأن يظهرها على المسرح بقصد انتقادها وإصلاحها من جهة، وإدانة الحكومة والنظام من خلال الإسقاطات التي يحملها هذه الأعمال، كما حدث بالنسبة لمسرحية «شيخ البلد» التي يعتقد أنه كان يقصد بها الخديوي إسماعيل ونظام حكمه.

ويبدو أثر ثقافة صنوع الأجنبية في أعماله التي اعتمد فيها على أعمال الدراميين الإيطاليين، وأعمال موليير.. إلا أن «صنوع» كان يغير باقتدار، من الحبكة والتفاصيل في تلك المسرحيات لتخدم أغراضه هو. كما يبدو هذا الأثر أيضا في المسرح الذي بدأه الفرنسيون أيام مقهى «تيفولي».

أنشأ صنوع مسرحا في الهواء الطلق، منصة متواضعة، يظهر عليه الموسيقيون والمنشدون في مقهى نثرت موائده في الهواء الطلق بحديقة الأزبكية، وكانت فرق إيطالية وفرنسية تقدم عليه أعمالها. هذا بجانب الأعمال التي تقدم في القصور على مسارح خاصة أنشئت داخلها، كما في مسرح «سراي قصر النيل» فقد كان الخديوي يؤثر نفسه بمسارح خاصة يدعو إليها لإحياء لياليه بما يروقه من فنون الفرق الأجنبية والندماء. بل إن فرقة يعقوب صنوع ذاتها نالت شرف التمثيل على مسرح الجزيرة الأنيق بسراى قصر النيل. هذا بخلاف المسرح الكوميدي الذي افتتحه الخديوي في ٤ من يناير عام ١٨٦٩، والأوبرا التي افتتحت في أول نوفمبر عام ١٨٦٩.

دور فرق سليم نقاش ويوسف الخياط في المسرح :

وبعد نفي صنوع، توقف التمثيل العربي المحلي في مصر. لكن عروض الفرق الأجنبية لم تتوقف. كانت هذه السنوات من سنوات الفوران الوطني. لكن إغلاق مسرح صنوع بأمر الخديوي كان كافيا لأن يعزف المعاصرون عن التفكير في إنشاء فرق تمثيلية أخرى. لكن هذه الفترة لم تخل تماما من المسرح، فقد بدأت الفرق الفنية من الشام تهاجر إلى مصر ضمن هجرة العديد من المسرحيين والصحفيين. وكان من أوائل هؤلاء : الكاتبان االمسرحيان والصحفيان «سليم نقاش» وأخوه «أديب نقاش» والممثل «يوسف الخياط». الثلاثة كوّنوا معا فرقة مسرحية صغيرة أشركوا فيها مجموعة من الممثلين السوريين الهواة في مدينة الإسكندرية. وظلت هذه الفرقة تعمل بشكل مستمر لمدة عامين، (١٨٧٦-١٨٧٧). قدموا فيها روايات «البخيل» و« أبو الحسن المغفل» و«السليط الحسود»، ثم قدموا ترجمة لأوبرا «عايدة» عن الإيطالية، و «غرائب الصدف» (وتقع حوادثها في الهند) و«حفظ الوداد» أو «الظلوم».

وبعد سفر النقاش، قاد يوسف الخياط الفرقة، وقدم أعمالها على مسرح زيزينيا بالإسكندرية ثم انتقل بعد ذلك إلى القاهرة عام ١٨٧٨. ومثل على دار الأوبرا «الظلوم» (٩ من فبراير ١٨٧٩). ويروى «جورجي زيدان» خبر هذا الحفل، فيقول:

«.. قدم الخياط رواية «الظلوم» ، وكان إسماعيل حاضرا، فغضب لما تخلل التمثيل من ذكر للظلم والظالمين، وتوهم أنهم يعرّضون به وبأحكامه، فأمر بإخراج الخياط وجوقه من مصر، فعاد إلى سوريا».

وبعد موقف إسماعيل من فرقتي صنوع والخياط، توقفت رعاية الخديوي إسماعيل للعلوم والفنون. وانتهى عهد إسماعيل ونفي من مصر، وتولى ابنه توفيق الحكم (من عام ١٨٧٩ حتى عام ١٨٩٠).

كان عهد توفيق عهد قلاقل واضطرابات سياسية واجتماعية كثيرة، ففيها قامت الثورة العرابية التي قادها أحمد عرابي (في ٩ من سبتمبر عام ١٨٨١) ، كما تمَّ في عهده تدبير مذبحة الإسكندرية التي وقعت (في ١١ من يونيو عام ١٨٨٢) والتي زعم أنها كانت السبب المباشر الذي مهد لدخول الإنجليز مصر بحجة حماية الأجانب. وفي هذه الفترة، بدأت طبقة المثقفين المصريين في تبوء مكانها المهم في حركة الكفاح الشعبي ضد الخديوي والمحتل الأجنبي. وشاركت هذه الطبقة في الحركات الثورية التي واكبت الاحتلال البريطاني والسيطرة الأجنبية، وضعف القصر. كما ظهر الكثير من الصحف المحلية التي كانت مقالاتها تلتهب حماسة.

لم يلق المسرح في هذه الفترة أي اهتمام حكومي، ولم يكن توفيق أفضل من أبيه في نظرته إلى المسرح. وصدر القرار الوزاري عام ١٨٨٨ يمنع التلاميذ والطلبة من العمل في مهنة «المهرج» غير المحترمة. وما المهرج إلا ذلك الفنان الذي يعتلي خشبة المسرح، وذلك لتجنب المسرحيات الاجتماعية الناقدة.

مسرح سليمان القرداحي:

أعاد الممثل السوري سليمان القرداحي تنظيم فرقة الخياط في عهد الخديوي توفيق. حاول القرداحي أن يقدم للناس فنا جديدا غير ذلك الذي كان صنوع يقدمه. وتوخيًا للسلامة، قدم أعمالا مترجمة عن الفرنسية، ومؤلفة ذات طابع نقدي اجتماعي، كما يبدو من أسمائها مثل «نكث العهود» ، و«رفعة النفس» ، و«كيد الحسود» . كما قدم اقتباسات جديدة مثل «عطيل» ، «وتليماك» ، إلا أن الجمهور لم يتقبل هذه الأعمال.

بدأ القرداحي في تقديم الدراما الموسيقية الكوميدية . استأجر ودرَّب بعض المطربين المحترفين، ومنهم الشيخ سلامة حجازي الذي اشترك في عروض القرداحي التي قدمها في الأوبرا عام ١٨٨٢ ، والتي قدم فيها مسرحية «زفاف عنتر» .

وفي غيبة من اهتمام الحكومة بالمسرح، ازداد عدد الفرق المسرحية في هذه الفترة، فكانت هناك فرقة «أبو خليل القباني» (١٨٩١ -١٩٠٩)، وفرقة «سلامة حجازي» (١٩٠٥ - ١٩١٤) ، وفرقة «إسكندر فرح» (١٨٩١-١٩٠٩) . بدأ الوعي السياسي والاجتماعي بقضايا المجتمع والأمة يملأ نفوس المثقفين وأبناء الطبقتين البورجوازية والوسطى من أبناء الشعب الذين انبثق من بينهم من يمكنه التعبير عن أفكار هذه الطبقات والتساؤل عن حقوقها، والمطالبة بحرية الشعب سواء من الاستعمار أو القصر . . خاصة وأن المسرح بدأ يتبوأ مكانته الحقيقية كعامل مؤثر وموجِّه للجماهير .

وهكذا ، يمكن القول إن مصر قد شهدت منذ عام ١٨٧٠ ومنذ بدء مسرح صنوع وحتى بداية القرن العشرين النهضة الحقيقية والبداية القوية للمسرح المحلي المصري، مع عداء السلطة ومقاومتها له في كثير من الأحيان، إلا أنه استطاع أن يستمر ويخلق له جماهيره التي حافظت عليه، إذ وجدته يعبر عن مشكلاتها وقضاياها وأحلامها، ويحمل بين ثناياه همومها .

الفرق التمثيلية الوافدة :

وبدأت الفرق التمثيلية تفد إلى مصر من الشام . . فرقة سليم خليل النقاش يوسف الخياط ـ سليمان القرداحي ـ أحمد أبي خليل القباني ـ وإسكندر فرح . وكانت البدايات مستمدة من أصول أجنبية، أو مكونات داخلية للمجتمع . كما تم استقدام فرق أجنبية إلى مصر، وأقبلت الناس بشغف على المسرحيات العالمية .

وكان الناس ينظرون إلى هذا الفن بشطر عين، ومنهم من يعده لهوا خارجا على الدين والخلق القويم .

كانت العامة تطلق على هذا الفن «التشخيص»، وعلى من يعمل فيه

«المشخصاتي» . كما كانت نظراتهم إليه لا تبعد كثيرا عن نظرتهم إلى «السيرك» أو «الأراجوز» والعاملين فيه .

بدأت هذه الفرق تفد إلى مصر بانتظام منذ سنة ١٨٦٩ ، وكانت تنتقل إلى الإسكندرية لتعرض العروض نفسها على مسرح زيزينيا والهمبرا .

ويدأت التيارات الأوربية تزحف على المسرح العربي ، وظهرت مهنة جديدة هي فئة متعهدي الحفلات . وكان أغلبهم من إيطاليا ومن الأرمن .

وبرزت ثلاث دول تقود هذا التيار ، هي فرنسا وإنجلترا وإيطاليا . كانت كل دولة من هذه الدول تسعى إلى أن تجعل من ثقافتها الثقافة السائدة في مصر ، خاصة بين طبقة الأغنياء والمتعلمين . كانت الفرق الإيطالية أكثر نجاحا في الإسكندرية التي كانت محلا لإقامة اليونانيين والإيطاليين. وكانت الفرق الفرنسية أكثر نجاحا في القاهرة ؛ لأن الفرنسية كانت اللغة الثانية لأغنياء مصر ومثقفيها ، علاوة على أن هذه المسرحيات كانت أكثر تقدما وتفوقا من غيرها في البلدان الأوربية .

عرفت مصر الممثل الفرنسي الكبير «كوكلان» الذي حضر هو وفرقته لمصر عام ١٩٠٥ . ورغبةً في الاستفادة من هذا الفن الفرنسي ، أوفدت مصر بعثات إلى باريس للدراسة والمشاهدة .

ومن حيث التكنيك والحرفية أرسلت البعثات إلى إيطاليا حيث توجد أكبر مدارس للديكور ، والملابس .

ويروى أنه في عام ١٩٠٨ انتظر جمع من طلبة المدارس العليا الممثلة الكبيرة «ساره برنار» ليجرّوا عربتها حتى دار الأوبرا تقديرا لفنها .

استطاعت الفرق الأجنبية أن تجذب إليها الهواة من أبناء مصر ، الذين أحبوا هذا الفن ، وانبهروا بالفرق الأجنبية التي استطاعت أن تنقل العرض من طور السذاجة إلى الفهم والتأمل ، مما ساعد في إبراز الممثل الناجح الفاهم ، وصنع الكاتب الناقد العارف بأصول هذا الفن . فعرفنا كتابا ومترجمين من أمثال : إبراهيم رمزي الفيومي ، إسماعيل عاصم ، محمد تيمور ، ومحمد عبد الرحمن .

وبدأت الفرق الخاصة والمدرسية تتكون وكان من رواد تلك الحركة :

عزيز عيد ـ أمين صدقي ـ نجيب الريحاني ـ يوسف وهبي ـ وإستفان روستي . استطاعوا بعد عودتهم من البعثة الخروج بالمسرح من نطاق العون إلى نطاق الفن ، والتمثيل الذي أصبح حرفة لكثير من المثقفين .

ومن الفرق ظهرت فرقة أبو خليل القباني ـ فرقة إسكندر فرح ـ فرقة سلامة حجازي ـ فرقة جورج أبيض ـ فرقة ترقية التمثيل العربي (فرقة عكاشة) ـ فرقة منيرة المهدية الغنائية ـ فرقة علي الكسار ، وفرقة نجيب الريحاني الكوميدية .

المبنى المسرحي :

شكل المبنى المسرحي أهم العناصر الفنية فبعد أن كانت عروض المسرح تسلية شعبية ، تجتذب إليها الفئات الاجتماعية كافة ، صارت عروض المسرح تسلية رجال البلاط وكبار الأعيان ورجال الدولة وحدهم ، في البداية على الأقل .

لقد ارتبط بهذا انتقال المسرح المكشوف إلى مسرح مغطى ، وكانت دار الأوبرا الخديوية هي المكان الدال على هذا التحول . أما سائر الأجواق العربية فكانت تقدم عروضها المسرحية في أماكن قد يكون في إطلاق تسمية مسرح عليها ، الكثير من عدم الدقة .

جَوْق القباني قدم عروضه فوق خشبة مسرح أشبه شيء بملعب شعبي (سيرك) ، قوامه أخشاب وخيام . وجَوْق علي الكسار وأمين صدقي قدم عروضه في قطعة أرض فضاء (مسقوفة) بالقماش ، مفروشة بالرمل ، وقد رصت فيها كراسي ودكك . . وفي آخرها (خشبة) مسرح . . أقيم على بضعة براميل فارغة وضعت عليها ألواح خشبية . وجوق عزيز عيد (جوق الكوميدي العربي) قدم عروضه في صالة (باتيناج) في شارع الفجالة ، فيها ما يشبه خشبة المسرح . وقاعة الباتيناج مكشوفة لا يوجد بها كراسي . . . ولذلك كانت الجوقة تستأجر الصالة ليلا فقط ، إذ إن هواة الباتيناج يستعملونها نهارا . وكانت الإعلانات عن الرواية تتضمن تنبيها على المشاهد أن يحضر معه مقعدا ليجلس عليه .

وفي النصف الأخير من القرن الماضي ، بدأ الاهتمام ببناء مبان تضم مسارح ، وكان على رأس هذه الأبنية : دار الأوبرا الخديوية ، مسرح زيزينيا ، تياترو عباس ،

الإجبسيانا، الرينسانس، الماجستيك، الكورسال، الأبيه دى روز، بريتتانيا، الشانزليزيه، البوسفور، ومقهى ردايوم.

لقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر (حوالي عام ١٨٩٩)، تغيرا مهما في شكل مبنى المسرح. ففي هذا العام، هدم المسرح القديم الموجود في أرض شريف، والخاص بجوق إسكندر فرح، وبني مكانه مسرح جديد، بالغ الإتقان مع إضاءة بآلات الكهرباء.

إن إدخال الإضاءة الكهربائية في المسارح شكل انقلابا بعيد الأثر في المسرح، إذ أمكن «إضفاء الأنوار في أروقة المسرح».

وفي هذه الفترة، تطورت وسائل النقل والمواصلات بالسكك الحديدية، كذلك تطور النقل والمواصلات داخل المدن فكان له أثره الكبير في المسرح الحديث.

لقد ساعدت هذه العوامل كلها على رواج الفن المسرحي، خاصة في سنوات الرواج الاقتصادي. وغدا العمل المسرحي مشروعا مربحا. وبذلك برز الاهتمام بالناحية التجارية، وصارت التسلية مصدرا لكسب المال، وأصبحت المسارح مباني يملكها أفراد جل همهم الكسب.

إن حاجة الأجواق العربية المتزايدة إلى توفير أو تدبير موقع مسرحي تقدم فيه عروضها، أي مبنى مسرحي، قد أظهرت عنصرا مسرحيا جديدا هو «الممول».

من هذه الأمثلة شريف باشا رئيس مجلس شورى القوانين، الذي أسس مسرحا خشبيا وطنيا بالقاهرة، في شارع عبد العزيز في ملكه «أرض شريف» بالقرب من العتبة الخضراء، لتمثل فيه فرقة إسكندر فرح. وعبد الرازق عنايت (وهو من مفتشي نظارة المعارف العمومية آنذاك) الذي بنى للقباني مسرحا بسوق الخضر (العتبة الخضراء)، وهو الذي شجع أيضا الشيخ سلامة حجازي على الانفصال عن جوق إسكندر فرح، واستأجر له صالة فردي. كذلك يطالعنا اسم طلعت حرب عندما قام بتأسيس شركة مساهمة هي شركة «ترقية التمثيل العربي» في نوفمبر عام ١٩١٧. وآخر الأسماء هو عمر بك سري الذي كان على جانب كبير من الثراء، وهاويا للتمثيل.. وقد أمد جورج أبيض بالمال وكوّن فرقة ضخمة، وكان ذلك حوالي عام ١٩١٨.

والممول عادة يكون شخصا يهوى التمثيل أو فن الغناء . . . ويكون صاحب رأس مال فقط لا صاحب المشروع أو الجوق . فطوال هذه الفترة كانت أسماء الفرق تخضع لمطربيها أو مؤلفيها أو مخرجيها مثال : جوق جورج أبيض ، سلامة حجازي ، عبد الرحمن رشدي ، القباني ، جوق إسكندر فرح . . إلخ .

وكان الجمهور في البداية يتحلق واقفا حول الممثلين في حلقة . . ثم صار يجلس في قاعة المسرح فوق كراسي وضعت على شكل نصف بيضاوي ثم على شكل حدوة الحصان . وأخيرا استقر وضعها في صفوف شبه مستقيمة موازية لخشبة المسرح .

بدأ المسرح بعروض شاملة ، تحوي الموسيقى والرقص والغناء والألعاب البهلوانية (الأكروبات . . إلخ) وغيرها من المهارات البدنية والذهنية للممثل المرتجل . ثم صارت عروضا غنائية أخذت شكل الأوبريتات .

وكان المؤلفون يحرصون على إرفاق قائمة الألحان والأنغام في النصوص المخطوطة لعروضهم التمثيلية . كما كانوا يذكرون ألحان الرواية لكل فصل من الفصول على حدة ، وعددها ، كما كانوا يذكرون المقام الذي يغني فيه .

وبعد عام ١٨٦٨ أقيم في القاهرة والإسكندرية وفي بعض المدن الكبرى عدد من الأبنية المسرحية وصل عددها إلى ما يزيد على المائة ، بعضها من البساطة والتواضع بحيث لم يكن يحمل من صفات المسرح إلا اسمه ، لكنها في مجموعها كانت تشكل خريطة التنوع المسرحي بين الفرق والكتاب .

مسرح برنتانيا :

يُعَدُّ هذا المسرح من أهم المسارح التي شهدت أروع الأعمال الغنائية . . أنشئ عام ١٩٢٢ . وعلى هذا المسرح شاهدت الجماهير أوبريتات كامل الخلعي ، وإبراهيم فوزي ، وسيد درويش ، وزكريا أحمد ، ونجيب الريحاني ، ومنيرة المهدية ، وميلودرامات فرقة رمسيس (يوسف وهبي) . عرف هذا المسرح فيما بعد بسينما «كابيتول» .

طرقت منيرة المهدية أبواب مسرح برنتانيا لتقدم سلسلة من محاولاتها المستميتة لخلق الأوبريت المصرية. وظلت محتفظة بالمسرح منذ إبريل عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٢٩ . وكانت مواسمها مختلفة طولا وقصرا، مثلت خلالها عددا من المسرحيات الغنائية والكوميديا الخفيفة التي كتب معظمها بديع خيري، والشيخ يونس القاضي، وهي: الغندورة، قمر الزمان، ألبرت كول، أحب أفهم، كلها يومين، المظلوم، حرم المفتش ، شهداء الغرام، الحيلة ، العذارى، صاحبة الملايين، حماتي، كيد النسا، صلاح الدين الأيوبي، توسكا، وكليوباترا ومارك أنطوان. وسنتعرض لهذه الأعمال بالتفصيل في فصل منيرة المهدية.

الفصل الثالث

ألوان الغناء

ما أوشك القرن التاسع عشر أن ينتهي إلا وكان فن الموسيقى والغناء قد بلغ حدا كبيرا من التقدم والجمال، وأصبح غنيا بمطربين وملحنين وعازفين. وعلى أيدي هؤلاء الفنانين، وبفضل جهودهم الصادقة، انتشر الطرب انتشارا واسعا، وارتفع شأنه عند الجمهور.

جاء في كتاب «الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد» وصف للطرب القديم يقول:

« . . كان للطرب القديم بهجته ورواؤه. وقد مد رواقه ونصب سرادقاته في أنحاء هذا البلد الطيب، وعطَّر أرجاءه بأرجه، وأرقص الوادي برنات أوتاره وطربه. ولا غرو، فهو من صبغة ناسه، وناسه من صبغته، كلاهما من طبعه المرح، ولطف الذوق والطرب.

عم الوادي ذلكم الطرب القديم، وأظل الناس بأفياء أغصانه، يغبقون من كاسات تطريبه بعد الصبوح. فكنت تجد الطرب قد نثرت حبات عقوده في طرقات القاهرة وأمهات المدائن المصرية. أينما سرت يلقاك زجله وترقيصه:

الأفراح والسامر في كل حي، وفي دجى كل ليل. . يطرب فيه فحل من فحول الغناء، وغريد من بلابل الموسيقى في ذلك العهد، فذلك سرادق عرس، وذاك حفل موسم أو عيد، ثم حانة لهو. . تسمع هنا عبد الحي حلمي، وهناك يوسف المنيلاوي، وفي حي سالم العجوز، وفي رابع السبع، وفي آخر عبد الباري.

وطف ما شئت، واذكر من شئت من أعلام الطرب القديم، وفحول فنه، فأنت في غمرة من هذا الطرب القديم ونشوة قد ملأت جوانحك.

واذكر إلى هذا ، حانات وملاهي وجه البركة ، وروض الفرج ، وقهوة البوسفور ، وحديقة الأزبكية . واذكر حانات اللهو خصوصا في وجه البركة :

الهمبرا ، ونزهة النفوس ، وألف ليلة ، وكانت في ميدان العتبة الخضراء . كنت تسمع فيها مشهورات القيان في الفن والطرب القديم ، كاللاوندية ، والحاجة السويسية ، وبهية ، وتوحيدة . وكان الطرب يطلبك وإن لم تطلبه ، ويسعى إليك وإن لم تسع إليه بقدم» .

العوالم:

في نهاية القرن التاسع عشر ، انتشرت فئة من الفنانات عرفن «بالعوالم» . . احترفن الغناء . وكان الأغنياء يقومون باستئجارهن عند إقامة حفل في الحريم ، يؤدين الأهازيج والأغنيات الخفيفة مستخدمات لآلات «الدربكة» و«الطار» . وكان من بينهن من يقمن بالعزف . .

وكانت العوالم يتمتعن بمكانة ممتازة بين الأغنياء ومتوسطي الحال ، فكانوا ينثرون الذهب والفضة تحت أقدامهن ! ! ويُعَدُّ ما بين عامي ١٩٠٠-١٩٢٥ العصر الذهبي للعوالم .

والعالمة المقتدرة ، كان يصاحبها في الغناء فرقة موسيقية صغيرة تضم بعض العازفين ، وكانوا يعرفون بالآلاتية . وأطلق على رئيسة العوالم لقب (أسطى) ، أي صاحبة الفرقة ورئيستها .

وكانت فرقة العوالم مكونة من ثماني سيدات كالآتي :

الرئيسة (الأسطى) وسيدتان (طبلة) وثلاث سيدات (مزاهر) وواحدة (رق) وسيدة أخرى تعزف على العود ، ويستعاض عنها برجل كفيف . .

وكانت الرئيسة ترتدي تاجا على رأسها ، ومحجبة الوجه بيشمك أبيض ، وكانت فساتينها إلى آخر الذراعين والرجلين ، وذلك طبقا لأصول الحشمة السائدة في ذلك الوقت . كما كانت الراقصات يشاركن العوالم ، يرقصن بملابسهن كاملة .

ومن أشهر العوالم:

أمينة الصرفية، بمبة كشر، أمينة شخلع، سيدة صواني، نفوسة السويسية، الحاجة هدى، الحاجة فهيمة، عزيزة البيضة، فاطمة حسنين، أسما الكمسارية، عزيزة هزو، هانم المشتولة، وشفيقة القبطية..

وكانت القاهرة في ذلك الوقت تسهر إلى ساعة متأخرة من الليل ترقص وتستمع إلى المغنين والمغنيات. وكان عدد ملاهي شارع عماد الدين وحده يزيد على ثلاثين مسرحا ومرقصا ومقهى ودارا للسينما.

شيخ الطائفة:

كان للغناء والعزف ضوابط وقوانين يأتي بها شيخ الطائفة التي كانت شياخته تسرى على الآلاتية وطوائف المزمار البلدي والمداحين والمغنيين والمغنيات. فما كان لمغن أن يغني أو لعازف أن يعزف إلا برخصة من الشيخ، فكان بذلك يقف حائلا أمام المتعطلين والفضوليين والأدعياء من احتراف الغناء والعزف.

ومن بين من تولى شياخة الطائفة «الشيخ عبد الرحيم المسلوب» (الذي عاش حوالي ١٣٠ سنة). وآخر من تولى هذا المنصب في القاهرة المرحوم «أحمد أفندي خطاب» (عازف القانون المعروف في ذلك الوقت).

كان لشيخ الطائفة قوة وسلطة تسانده في قراراته.. ألا وهي الحكومة التي كانت تتقاضى ضريبة من جميع المحترفين.. وكانت تعرف باسم «الفردة» والتي كانت تقدر بنسبة الدخل السنوي للموسيقي أو المغني. وكان على كل من يرغب في احتراف الفن غناء كان أم موسيقى أن يؤدي امتحانا أمام شيخ الطائفة وأعوانه..

كان الشيخ يجمع هيئة من كبار الموسقيين والمغنيين يؤدي أمامها الراغب امتحانه. وفي هذا الامتحان يغني المتقدم عدة وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة، حيث يؤدي بعض الموشحات والأدوار والقصائد والليالي.. إلى غير ذلك من ألوان الغناء.

ويحدث هذا الامتحان عادة في بيت المتحن فإذا جاز الامتحان استقبلوه

بكلمة «يستأهل» . . ثم يحزمونه. ويحرم من احتراف الفن كل من لم يجتز اختبار شيخ الطائفة.

وكانت الحكومة تساند الشيخ بمنع من لم يجتز الاختبار من احتراف الغناء. ويتم تسجيل اسم المغني الجديد في سجل الفنانين.

وكان يستحيل على أي مغن أو أي تخت أن يشتغل في أحد المقاهي إلا عن طريق «شيخ الطائفة». وما كان لصاحب مقهى أو مدير أن يتفق مباشرة مع المغني والتخت ما لم يحصل على قبول «الشيخ» ورضائه. وفوق هذا، فلم يكن لأحد أن يتغيب عن عمله بتلك المقاهي بحجة اشتغاله بإحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بإذن الشيخ، حتى يتدارك الأمر فيعين من يحل محل المغني أو التخت المتغيب.

كانت المقاهي القائمة بحديقة الأزبكية أو ما يجاورها خاصة بالمغنين والتخوت من الرجال وحدهم، أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم «العوالم» فكانت لهن أكشاك خاصة قائمة إلى جانب المقاهي التي في حديقة الأزبكية وهي وقف عليهن.

الصهبجية:

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فئة من المغنين عرفوا «بالصهبجية» وكانت هذه الجماعة تؤدي الموشحات. وكانوا في الغالب يجهلون القراءة والكتابة. تعلموا الموشحات عن طريق التلقين وعلى أيدي الحفظة.

وكان الصهبجية يقدمون أغانيهم في المقاهي، وكان معظمها في حي المغربلين وبولاق بالقاهرة. لم يكن غناء الصهبجية ذا طابع مميز، بل كان الفنانون ينشدون كلاما غير موزون. فالصهبجية فئة عامة تجهل القراءة والكتابة، احترفوا الغناء عن طريق الكبار منهم، وهم أيضًا على شاكلتهم في الجهل، كانوا يقصدونهم في المقاهي أو المحال العامة يتلقون منهم الموشحات. وكان من بين أغانيهم ما لا وزن له ولا تحمل معنى، مثال:

جابوا رواية من حدا الكسباني   تغزل صمولي للطحال الضاني
ويطلعوا منها الفراخ كتلة   زي الجاموس يطرح بلح حياني
وكل بلحة فيها معمل طرشي   وإن خمروها تطلع فول سوداني
جيت أكسر الفولة لقيت جواها   ألفين سيجارة من دخان نتورالي

ويروى أن الفنان كامل الخلعي أراد أن يختبر بعض مغني الموشحات في المقامات العربية والضروب، فوجدهم لا يعرفون أشكال الضروب، فألف قصيدة ونشرها في جريدة «الجلاء (العدد ٣٢)» من بين أبياتها :

ومـــــــغـن إن تـغـنـى	أوسع الندمـــان غـــمـــا
دفـــه يدوي كـــصـــوت	الرعـــد للآذان أصـــمـــا
خـــــــارج عـن كـل وزن	يـبـــــــدل التـكـات تمـا
أحـــســن الجـــلاس حظا	كل من كـــان أصـــمـــا

وكان على رأس هؤلاء الصهبجية سعد دُبَّلْ ومحمد الحصري.

وكانت دكتان تعدان لفرقة الصهبجية. . كل دكة مواجهة للأخرى، وتفصلهما منضدة توضع عليها الشموع وكئوس الشراب. وتجلس الفرقة الموسيقية على الدكتين يتوسطهم ضابط الإيقاع (عازف الرق - الدف). وبين الحين والحين يتناول أفرادها كئوس الشراب، على حين يقف السامعون طوال الحفلة يهللون ويصفقون.

وأحيانا تكون أمام تلك الفرقة فرقة أخرى تماثلها في الشهرة. بعد انتهاء الأولى من الغناء، يهز رئيس الفرقة الثانية الدف، وهذه علامة متبعة عندهم لتبتدئ الفرقة الأخرى. ولكن المحتم الذي لابد منه أن تضرب هاتان الفرقتان بعضهما بعضا في أثناء الليل أو في آخر السهرة. فعندما تغلب إحدي الفرقتين الأخرى بضروب الأغاني، تعمل المغلوبة على أن تغلبها بضربات العصا. وفي أثناء هذه المشاجرات تأتي الشرطة ويسوقون الجميع إلى الحبس وبذا ينتهي الحفل أو العرس. ويُعَدُّ الصهبجية المدرسة المصرية الأولى في غناء الموشحات، والتي استمرت حتى آواخر القرن التاسع عشر الميلادي.

ومع انتشار الموشحات، ظهر عدد من الشبان الذين تتلمذوا على بعض المطربين وصاروا يتقنون هذا الفن الموزون، وصاروا يتغنون بها في المقاهي والمنتديات.

تعلم بعض الشبان الموشحات وأوزانها من بعض الفنانين المثقفين، وخاصة الفنان «كامل الخلعي»، وصاروا يتغنون بها في مجالس السمر والمقاهي. وبذلك انتشر الموشح في جميع أنحاء البلاد.

ومن أشهر من نبغ في فن الموشحات :

الشيخ محمد البوشي ـ والخواجة قسطندي (أحد اليونانيين المتمصرين) ـ وعبد العزيز البولاقي ـ والشيخ درويش الحريري ـ ومحمد رزق ـ وحسنين المكوجي ـ والحاج شحاته الحلواني ـ وابراهيم السطوحي النجار ـ ومحمد المغربي النقاش ـ وعبد الحميد الجزمجي ـ ومحمد مراد ـ ومحمد الشنتوري ـ وعبد الرحيم المسلوب ـ ومحمد سلام العجوز .

لم يكن الغرض من سماع الموشحات سوى الأنس والطرب .

وقد ظلت ضروبها السبعة عشر والأربعة التي زيدت عليها هي التي تحكم الموشحات ، ولم يدخل عليها جديد بالرغم من ظهور فنانين كان لهم صيت ذائع في ذلك الوقت ، منهم :

محمد نوار ـ محمد شعبان ـ محمد المقدم ـ وحسين الساعاتي .

ظل الموشح مقتصرا على الصهبجية الذين يرجع إليهم الفضل في المحافظة على هذا التراث القديم ، إلى أن جاء عبده الحامولي وتلقى هذه الموشحات وتغني بها . وبذوقه الحسن بدأ يتصرف فيها مع المحافظة على أصلها .

أضاف عبده الحامولي إلى الموشحات بعض المقامات ، واستحدث أسلوبا جديدا للغناء المصري جمع فيه بين الذوقين المصري والتركي .

كان الغناء خلال تلك الفترة عنصرا مهما في جميع المناسبات والحفلات ، حتى إن الفقراء من الناس كانوا يقومون بدعوة « الصهبجية» إلى إحياء حفلات العرس عندهم ، إذا لم تساعدهم إمكاناتهم على الاستعانة بمغني أو منشد شهير . وفي بعض الأحيان كانت فرقتان تقومان بإحياء الحفل .

وكان رئيس الفرقة الممسك بالدف . . يفتح عقيرته بالغناء مع أصحابه من أفراد الفرقة ، حتى إذا انتهى الرئيس من غناء الفاصل الأول يرفع عقيرته بغناء موال مليىء بالألفاظ السخيفة والمعاني القبيحة ، والبعد عما يجب أن يقال في مناسبات الأفراح ، فيغني مثلا موال «مهران المشنوق» وهو عبارة عن قصة محزنة يتحدث فيها المغني عن مهران التعيس المحكوم عليه بالإعدام ، وما يلاقيه في السجن من الإهانة وفظاعةالأخلاق من حراس السجن ، ثم يتحدث عن ضيق الزنزانة التي سجن فيها

وذكـــرياته المرة المؤلمة . . ويســـتطرد في ســـرد القـــصـــة إلى أن يصف لحظة الموت . . . إلخ .

وهذا دليل على جهل هؤلاء المغنين لدرجة أنه لم يكن في مكنتهم اختيار الأغنية المناسبة للأفراح والليالي الملاح .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تطور الغناء وظهر عدد من المغنين والمغنيات ، نذكر منهم :

الشيخ سلامة حجازي ـ الشيخ يوسف المنيلاوي ـ محمد سالم ـ الشيخ سليمان أبو داود ـ عبد الباري ـ إبراهيم شفيق ـ إبراهيم القباني ـ داود حسني ـ الشيخ سيد الصفتي ـ أحمد فريد ـ سيد درويش ـ زكي مراد ـ صالح عبد الحي ـ عبد اللطيف البنا ـ عبد الله الخولي ـ محمد أنور ـ محمد نديم ـ سيد شطا ـ نعيمة المصرية ـ علية فوزي ـ فاطمة قدري ـ بديعة مصابني ـ منيرة المهدية ـ فتحية أحمد ، وغيرهم . وقد سجلت أغانيهم على أسطوانات .

كان هناك أكثر من لون في الغناء . فهناك الأغنية العربية المتأثرة بالغناء الأندلسي ، وأخرى يرجع مولدها إلى مصر . .

وكانت الفرقة الموسيقية الصغيرة (التخت) المصاحبة للمطرب تقوم بعزف البشارف والسماعيات كمقدمة للوصلة الغنائية ، مراعية أن تكون في المقام نفسه الذي سيؤدى منه الغناء . حتى «يتسلطن» المغني على المقام . ثم يبدأ الفاصل الغنائي بالموشحات ، المؤداة من الصهبجية ، بعدها يدخل المطرب في غناء باقي ألوان الغناء من موال وطقطوقة ودور أو قصيدة . .

ومن أهم التطورات التي لحقت بالموشح الغنائي ، والتي تنسب إلى محمد عثمان ، جعله للمطرب دورا منفردا في أول بعض الجمل الغنائية وبخاصة الخانة . وكانت انطلاقاته منذ لحن موشح « ملا الكاسات» . وبذلك أصبح الموشح يضم حوارا غنائيا بديعا بين المغني المنفرد والمجموعة الصوتية . ومن أبرز ملحني الموشح الغنائي في مصر بجانب محمد عثمان : داود حسني ـ كامل الخلعي ـ سيد درويش ، وغيرهم .

الأغنية الهابطة:

وإلى جانب هذه الألوان من الأغاني الجميلة، انتشر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عدد من الأغاني كلماتها هابطة ركيكة. ومن مؤلفي نصوص هذه الأغاني:

محمد علي لعبة ـ صبري لولو ـ محمد أنور ـ زكي سليم سرور ـ ومحمد العاشق، وغيرهم.

وكانت هذه الأغاني تغنى في الأفراح وليالي الملاح.. وكانت تؤلف في قالب الطقطوقة منها:

«سلفني بوسة من خدك.. أنت خفيف حتى في سكرك.. تسكر وتظهر ما في قلبك»، «حرص مني أوعى تزغزغني.. جسمي رقيق ما يستحملش»، «جوزيني يامه جدع قيافة.. كامل المحاسن واللطافة»، وغيرها.

وكان لسيد درويش عدد من هذه الأغاني منها:

«فلفل فلفل اهري يا مهري.. وأنا مالي ما هي اللي قالت لي.. روح اسكر وتعالى ع الباهلي». «خفيف الروح بيتعاجب.. برمش العين والحاجب»، «يا بابا ليه ما تدلعنيش»، و«بنجور يا هانم.. يا نور عينيه.. أنا والله هايم.. ما تردي عليه».. وغيرها.

في أغنية « فلفل فلفل اهري يامهري» أراد سيد درويش أن يوجه إلى خصمه لطمة نغمية في أسلوب «الردح» اللاذع المتلىء بالتهكم، وتقول كلمات الأغنية:

فلفل فلفل اهري يا مهري وأنا على مهلي أكيد واتفرج
على دي الفلفل
إن كان طول الهجر يكيدك أنا راح أكتر منه وأزيدك
وإن كان شيء ممكن وبإيدك ياللا نتفرج على دي الفلفل
كام مرة أقول ما انتش قدي ولا يمكنك تحمل صدي
فلفلت قوام من دي ومن دي خليك تتدرج على دى الفلفل

وغنت منيرة المهدية :

قـــمـــرة يـا قـــمـــوره
يا مــحني ديل العـــصــفــورة
وإن كـنـت خــــايف مـن أمـي
أمي عـليــــه ســـاتـورة
وإن كنت خـــايف من جـــوزي
حـــشـــاش وواخـــد داتـورة
وإن كنت خـــايف من البـــواب
أعـــمى ورجليـــه مكســـورة
وإن كـنـت تـايـه عن بيـــتـنـا
بيـــتنا قـــصـــاده دحـــدورة
وإن كـنـت تايـه عـن اســـمـي
اســـمي منيـــرة الغـندورة

سأل الصحفي كمال سعد (جريدة الأهرام) منيرة المهدية بعد أن استمع إلى أغنية «قمره يا قموره» وكان ذلك قبل وفاتها بعدة سنوات :

ـ هل أنت فعلا غنيت هذه الأغنية؟

أجابت منيرة :

ـ أيوه وسجلتها على أسطوانة نزولا على رغبة صاحب شركة «بيضافون» . وعندما أدركت خطورة الطريق الفني الذي أسـير فـيـه ، قـاطعت أمـثـال هذه الأغاني . (والمعروف أن لمنيرة العديد من هذه الأغاني . . ستتعرض لها في باب سيرتها الذاتية) . ويفهم من كلام منيرة أن شركات الأسطوانات كانت تساعد المستعمرين بإلهاء الناس عن مشكلاتهم وعن التفكير في أحوال البلد ، وذلك بوضعهم على طريق الانحراف .

تعددت شركات الأسطوانات ، وكانت المنافسة بينها شديدة . كما عملت كل شركة على أن تضع يدها على مطرب أو مطربة مشهورة لتزيد من رأس مالها .

استأثرت شركة بيضافون بالسيدة منيرة المهدية، وشركة كولومبيا بالسيدة فتحية أحمد، وشركة جرامفون بالآنسة أم كلثوم.

وكانت كل شركة تقوم بالدعاية اللازمة عن فنانها، تصف جمال صوته وإمكاناته الغنائية ترويجا لأسطواناتها.

جاء وصف لهذا النوع من الأغاني في كتاب «مطربون ومستمعون» يقول:

«.. في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كانت كلمات الأغاني شديدة الإسفاف والركاكة، مكشوفة الوجه واللسان في التعبير. لا تبالي الكلمات أن تقول في العلن ما يقوله أهل الهوى في السر وخلف الأستار، وفي ظلام الخلوات والسراديب!».

ومن أغاني سيد درويش:

وأنا مالي هي اللي قالت لي
روح اسكر وتعالى ع الباهلي
شربت شوية وبعد شوية
بعتت لي الخدام يندهلي
بعتت لي وياه مزيكة
بتغني على نغم السيكاه
والماشية ترك تركيكة
شيء يخليني أفوت أهلي.. إلخ.

وأدت هذه الطقطوقة المغنية أمينة القبانية.

ومن الطقاطيق التي رددها الشعب، والتي لحنها محمد عمر وغنتها منيرة المهدية:

الساعة كام يا سي محمد
الوقت راح يالا نروّح
ياخوفي لا بابا يسألني
وعلشان غيابي يزعلني

وأقـــول لـه إيه لو يســـــألني
الســـاعـــة ســـتـــة وزيـادة
وحــيـــاة عــيـــونك بزيـادة
هو إحنا خـــدناها عـــادة؟
الـــوقـــت راح يـــالا نـــروح !

وقد دلت ظاهرة انتشار هذه الأغاني ساذجة المعنى عن وجود طبقات مختلفة في الحياة الاجتماعية.

كتـبت مـجلة الزهـور (سبتـمبر ١٩١٣) تـحـت عنـوان الـرقـص المصري بقـلم تـوفيق حبيب:

«افتتحت أولى تلك البؤر في شارع كلوت بك عام ١٨٨٧، أي عقب الاحتلال الإنجليزي بخمس سنوات، أنشأها رجل يوناني يدعى «المسيو مانولي يوانيدس»، استخدم راقصات استجلبهن من تونس، ثم حذا حذوه كثير من الرعايا اليونانيين، فتكاثرت دور الخلاعة والمجون في كل مكان، بعد أن غصت براقصات من مختلف الجنسيات. وقد انحرفت بعض الغوازي المصريات، وانجرفن مع التيار وتعلمن أساليب الرقص. وكان نظام العروض المتبع في تلك المقاهي، أن يقدم للجمهور وصلة من الغناء الهابط، ثم يتبعه عرض رقص فاجر. وقد تمكنت بعض الغانيات من أن يدمجن الرقص بالغناء».

وكتب حسن درويش في كتابه عن سيد درويش:

«.. ومما زاد الطين بلة أن بعض المغنين من الرجال انـتابتهم عدوى التقليد، بعد أن أحسوا وشعروا بخطورة منافسة النساء عليهم، فبـدرت منهم ظاهرة التخنث، وأمسى أسلوب غنائهم لا يخلو من الرقاعة والميوعة في الأداء. وأمست الفنون الموسيقية ضحية لأغراض هذه الفئة المضلة التي لا هم لها إلا العمل لحساب نفسها الأمارة بالسوء على حساب الفن. ومثل هؤلاء لا يلذ لهم إلا انجراف الناس مع تيار شهواتهم بعد أن زينوها لهم بالغناء الفاسد ليزدادو فيها رغبة وإثما».

ومن الطريف في هذه الفترة، انتشار أغاني تدور حول «الأفندي». فحلم كل

فتاة أن يكون من نصيبها أفندي يرتدي الزي الأفرنجي والطربوش التركي، وبيده منشة، تضيف إلى شكله الوجاهة والحلاوة.

كانت الفتيات ينتظرن عودة الأفندي من ديوان الوزارة.. فهو يتمتع بوظيفة حكومية مضمونة.. له مرتب ثابت.. وله هيبته ووقاره في الشارع والبيت. ومن هذه النماذج طقطوقة الأفندي التي غنتها سكينة حسن والتي جاء نصها كالتالي:

الأفندي يانينه أنا حبيته
حياني بوردة وحبيته
حبيته من أول نظرة
الحب يانينه أحواله مرة
عاوج الطربوش كده يتمخطر
بعيونه السود زي الغزلان
بالريحة الحلوة متعطر
قال لي علشانك أنا فرحان
إمتى أحظى به واتمتع
ونقضي ليلتنا سهرانين
يجمعنا الحب ونتدلع
وأقيم الأفراح واملا الكاسات
إن جاني محبوبي الليلة
أجيب سكر واسقي شربات
واكتب كتابه في دي الليله

إن الألحان التي كانت تقدم في هذه السنوات العجاف من لون الطقطوقة الخفيفة والتي خلت من اللمسات الفنية من حيث الكلمة والمعنى واللحن، إنما كانت تقدم في الحفلات وفي التسجيلات بهدف إدخال الفرفشة واستجلاب المرح بين الناس.

لم يكن هذا الانحلال موجودا فقط في مجال الموسيقى والغناء، وإنما في مجالات الثقافة والفن والأدب كافة.

موقف سلامة حجازي من الأغنية الهابطة:

عبر الشيخ سلامة حجازي عن رفضه لتفشي هذا الفساد النابع من تلك البؤر الليلية، فأعلن عن مسابقة أدبية في تأليف مونولوج . . ليتغنى به بين فصول مسرحياته، ورصد من ماله الخاص جائزة قدرها عشرة جنيهات.

وموضوع المسابقة: «أن يصف الشاعر إسراف الشبان وسلوكهم في قهوات الرقص، وتفنن الراقصات بسلب عقولهم وأموالهم، ومايحدث لهم كل يوم في تلك القهوات من تعلق أكثر من رجل براقصة وهي لا تهوى أحدهم، ولكنها تظهر ميلها إلى كل واحد بدوره استدرارا لخيراته وسلبا لأمواله. وكيف تشعل نيران الغيرة بين عاشقيها، فكلما خلت بأحدهما تظاهرت بحبها له وبغضها لمزاحمه، وكيف تنجح حيلتها بفتح (قزايز) المشروب إلى غير ذلك مما اشتهر وذاع. وللناظم أن يتفنن في وصف الراقصة وحيلها، والعاشق وتهوره واستسلامه وإنفاقه كل مال عليها، ثم هو يهمل زوجته وأولاده . . ».

وقد فاز الدكتور شدودي الرمدي بالجائزة بعد أن استطاع أن يصف لنا المجتمع المنهار في زجل:

يوجد صحيح بين أولادنا	على الدوام شبان عاقلين
مشرّفين قدر بلادنا	بالعلم والتهذيب والدين
لكن بنسبة تعدادنا	لاشك توجدهم قليلين

والنقطة في الترعة ما تبان

إن كنت عاوز تبقى خبير	في الأزبكية دور مرة
وفي القهاوي لفّ كتير	وشوف هناك فعل الخمرة
شوف المحشش والسكير	شوف اللي حالتهم غبرة

أهم دول أصل الأوطان

وشوف هناك خبث الوارثين	والبعزقة في صرف المال
وأهلهم مساكين صابرين	والصبر ده يسقم لو طال

تشوف دي باكية وديكها حزين　　من قهرهم حريمات وعيال

يقضوا حياتهم في الأشجان

تلقى الجدع ماشي محفلط　　خايف على روحه م العين
في هدومه مشدود ومقمط　　راح ينفلق من عجبه تنين
والبنطلون راح يتشرمط　　من كتر ضيقه على الفخدين

والياقة واصلة للأودان

والسترة موضة مفلوقة　　من خلف ما بين الوركين
والوردة دايما مرشوقة　　ع الصدر ما بين النهدين
والشفة زي البرقوقة　　واقعه ما بين ورد الخدين

ويلبس البمباغ ألوان

وإن كان هناك واحد مفتون　　بالبنت في ناحية تانية
يغير ويزعق للجرسون　　ودي لها خمسين شمبانيا
وخد لها رأس نيفارتون　　وأبو جلمبو وكستانيا

وكبدة ضاني وبيض خرفان

يغضب ويهرش في القرعة　　واحد من الناس الوارثين
يزعق لي خرستو بسرعة　　ودي لها شمبانيا خمسين
وقيد لها خمسين شمعة　　وودي من الكونياك ثلاثين

قوام قوام أحسن سكران

تجري بسرعة الخدامين　　تزعق وتبقى ضجة هناك
ويطلعوا المرسح شايلين　　شمبانيا دول ودول كونياك
والناس تهيج زي المجانين　　ويضيَّع السكر الإدراك

والناي يزمر في الأودان

واسمع بقا التقبيح والسب		واسمع زعيقهم والتصفير
فلوسي لازم يجيبوهم		وبعد ما يقبض يشتم
ياللا بقا برا ارموهم		فيخرجوا دا متخرشم

ودكهه كنصور عدمان

أهي دي حالة الشبان		بعد العلوم والحرية
أما المليح فيهم مايبان		لأنه واحد في الميه
يامن عليك عوض الأوطان		يا رب عدلها شوية

وتوب علينا يا رحمن

واشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى . . وفي هذه الآونة نفسها ظهر المسرح الغنائي . وكان على رأسه الشيخ سلامة حجازي .

الفصل الرابع

المسرح المصري وعصر الشيخ سلامة حجازي

مع بداية القرن العشرين، كان نجم المسرح الغنائي في ارتفاع بفضل سلامة حجازي، المطرب والملحن المصري، والذي ألف فرقته الخاصة به عام ١٩٠٥، حيث قدم عروضه في القاهرة. .

مسرح سلامة حجازي:

وقد حاول حجازي في مسرحه أن يجمع بين تقاليد المسرح الغنائي الذي حاول أن يطوره، وبين تقاليد المسرح الدرامي، فجدد في أساليب الإخراج، والتمثيل، والأداء، والألحان. كما استعان بكتاب العصر لترجمة وتأليف العديد من المسرحيات الجديدة العالمية والعربية.

ويعد لسلامة حجازي فضل إدخال ما يعرف « بإلقاء الحكاية الشعرية» التي كان بعض الشعراء ينظمونها، وهي من نوع المنولوجات. ومن هذه القصائد «القمار»، «فتاة العصر»، «الأزمة المالية»، و« الأزبكية». وكانت كلها تعالج بعض المشكلات والظواهر الاجتماعية الضارة التي بدأت تتسرب للمجتمع المصري من جراء الاحتكاك بالأجانب المقيمين في مصر، ومحاولة تقليدهم تقليدا أعمى.

لقد جعل سلامة حجازي من مسرحه منتدى سياسيا، تقام فيه الحفلات والمنتديات ليخطب فيها زعماء البلاد ولتقوم فيها المظاهرات السياسية. وكان للحزب الوطني نصيب الأسد أو كل النصيب في هذه الاحتفالات.

ومن هذه الاحتفالات والخطب السياسية، خطبة «محمد فريد» بدار التمثيل

العربي في ١٧ من إبريل سنة ١٩٠٨ . وبذلك استطاع سلامة حجازي أن يؤكد في مسرحه أهمية الدور التنويري الذي يمكن أن يلعبه المسرح في الحياة الاجتماعية

أدخل سلامة حجازي في مسرحه فواصل مضحكة مرتجلة، تعد نواة للمسرح الشعبي. وكانت هذه الفواصل تقدم بين الفصول للاستفادة منها في تمضية الوقت اللازم لتغيير المشاهد أو المناظر، ومن جهة أخرى، إمتاع الجماهير وتسليتهم والترفيه عنهم أمام الجرعة الدسمة من الفن.

ويحدثنا علي الراعي عن أحد فناني المسرح المرتجل أو أبطال هذه الفصول وهو «محمد ناجي» الذي كان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة في فرقة سلامة حجازي، وفرقة الشيخ عطية محمد الذي خلف سلامة حجازي بعد وفاته، وأخذ مسرحياته، فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافي.

قدم سلامة حجازي مسرحياته على مسرح « دار التمثيل العربي» بعد أن أدخل عليه التعديلات المناسبة. واستطاع سلامة حجازي بمسرحه الغنائي أن يكوّن جمهورا وعشاقا ومريدين وأتباعا لهذا اللون من المسرح، وكان من بينهم بل وأبرعهم سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣)، الذي يعد مؤسس الموسيقى المصرية الحديثة، والذي حمل لواء المسرح الغنائي بعد استاذه سلامة حجازي.

وفي هذه الفترة أيضا، بزغ نجم المسرح جورج أبيض الذي أرسلته الحكومة المصرية سنة ١٩٠١ لدراسة فن المسرح في باريس.

قدمت فرقة جورج أبيض مسرحيات كلاسيكية عالمية مثل: «ماكبث» و«عطيل» (شكسبير) و «أوديب الملك» (سوفكليس) و«لويس الحادي عشر» (ديلافيني). كما قدم للكتاب المصريين «صلاح الدين» (نجيب الحداد) و«مصر الجديدة ومصر القديمة» (فرح أنطون).

وسمح الخديوي عباس للفرقة بأن تقدم عروضها تحت رعايته على مسرح دار الأوبرا في القاهرة عام ١٩١٣، وكان يحضر عروضها شخصيا.

ويبدو أن الجمهور لم يكن واعيا بما فيه الكفاية لتلقي هذه الجرعة الدسمة دفعة واحدة، بعد أن اعتاد المسرح الهزلي والموسيقي الغنائي.

فكر جورج أبيض أن يتحد مع فرقة أولاد عكاشة، حيث قدم روايات «مصر الجديدة»، و«بنات الشوارع» و«بنات الخدور» (فرح أنطون). وفي السنة التالية (١٩١٤) اتحد مع سلامة حجازي وأطلق على فرقتهما «جوقة أبيض حجازي». وقدمت الفرقة روايات «صلاح الدين» و«مملكة أورشليم» و«الحاكم بأمر الله»، و«عايدة».

الفصـل الخامس

الغناء بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى

اندلعت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨)، وخلال هذه الفترة استطاعت بريطانيا أن تملك بأموالها ومؤامراتها كل المقومات، وجعلت مصر قطعة لا تتجزأ من الإمبراطورية البريطانية . .

استوزرت بريطانيا عددا من الشخصيات التي انتسب بعضها زورا وبهتانا إلى مصر البلاد .

ويقول صبري أبو المجد في كتاب زكريا أحمد :

« . . كان رئيسهم «صاحب عطوفة» فأصبح يحمل «صاحب الدولة» . وكان الوزير يحمل «صاحب سعادة» فأضحى «صاحب المعالى» . وتم إعلان الحماية البريطانية على مصر، وإعلان الأحكام العرفية للانتقام من الشعب . ونفذت بالقوة والعنف الرقابة على الصحف وقوانين منع التجمهر، وملأ الوزراء المصريون السجون والمعتقلات بالأحرار من المواطنين المصريين . . وحشدوا ١, ١٧٠, ٠٠٠ مصري في تلك الفرقة التي سموها فرقة العمال والجمالة . . وجمعوا من الريف المصري ١٢, ٠٠٠ مصري ساقوهم إلى الميدان بلا غذاء ولا دواء ولا غطاء . . ودفعوهم في مقدمة القوات المحاربة . ثم أهدى هؤلاء الحكام ثلاثين مليونا ونصف مليون من الجنيهات إلى الحكومة البريطانية التي بادرت فعرضت حمايتها على مصر . . وتنازلت وقبلت أن تحتلها، وتستنزف دماءنا وأموالنا .

ولم يستقل أحد من الوزراء أو كبار الموظفين أو أعضاء الجمعية التشريعية احتجاجا على هذه الأعمال العدوانية ، وعاش الوزراء المصريون وكبار الموظفين ينعمون بكل شيء في ظل الاحتلال البريطاني، ونعموا بالمرتبات المغرية، والمناصب

الكبرى، وعاشوا وماتوا. . بل ماتوا قبل أن يعيشوا. . عاشوا اسما. . وماتوا فعلا. . خونة. . خونة. . »

ولم تستطع وسائل الكبت والضغط والإرهاق التي استخدمتها سلطات الاحتلال أن تقضي على كل منفذ من منافذ حرية الشعب. كما لم تستطع الوسائل التي استخدمتها رعاة الاستعمار وأذنابه لتضليل الشعب ونشر راية اليأس في كل مكان، لم تستطع كل هذه الوسائل القضاء على مقوّمات شعب مصر وإمكاناته، والحيلولة دون تحرره وانطلاقه. .

وكان الفن نافذة من النوافذ، التي فتحها الشعب يستنشق منها الهواء الطلق الحر. وعرفت سلطات الاحتلال مدى أهمية هذه النوافذ، واستولت على كشكين للموسيقى في الأزبكية كانت الجماهير تلتف حولهما في المواسم والأعياد للاستماع إلى بعض ألوان الموسيقى. . بل استولت على حديقة الأزبكية نفسها، وكانت أهم رئة للفن في ذلك الوقت، وخصصتها طوال فترة الحرب للجنود الإنجليز. ثم أغلقت معظم محال الغناء والرقص والملاهي، وفرضت إقامة إجبارية على بعض المطربين والمنشدين من المصريين، ووضعت رقابة شديدة وسخيفة على كل الأغاني والروايات والفكاهات. .

والمعروف أن سلامة حجازي عندما غنى في رواية شهداء الغرام:

زمن يعلمنا الفجور ملوكه   فيه وآثام الخنا ملكاته

قامت ضجة عنيفة، وهددت الحكومة الشيخ سلامة في حريته، كما هددت بإغلاق مسرحه، إلى أن تم تعديل البيت على النحو التالي:

زمن يعلمنا الفجور شيوخه   فيه وآثام الخنا ساساته

وعندما عزلت بريطانيا الخديوي عباس حلمي وولت عمه السلطان حسين، غنى الشيخ سلامة حجازي في رواية هاملت:

عم يخون وأم لا وفاء لها   أم ولكن بلا قلب وكبد

واستدعي سلامة حجازي إلى الشرطة للتحقيق معه؛ وطلبوا منه استبعاد هذا البيت من الرواية، وقد تم ذلك في الليلة التالية.

ويصف فؤاد رشيد هذه الفترة فيقول:

«.. لقد فرضت قيود شديدة على الإضاءة، وحددت الساعة الحادية عشرة مساء كأقصى ميعاد للعمل بالمسارح والملاهي. وامتلأت الشوارع بالجنود البريطانية، وفرضت رقابة شديدة على الصحف والروايات المسرحية، كما حذفت كثير من المشاهد في كثير من الروايات، بحيث تركتها مبتورة ولا تصلح للعرض. وخلال تلك الظروف اضطربت النفوس وهاب الناس السهر وتوقع الجميع للمسرح كسادا كبيرا».

أثرت الحرب العالمية الأولى أو الحرب العظمى في أوربا على المجتمع المصري والمناخ المسرحي المصري والحياة المصرية عامة، الاقتصادية والسياسية والثقافية.

أصبحت مصر كإحدى المستعمرات البريطانية، حيث تم إعلان الحماية البريطانية على مصر في ١٨ من ديسمبر عام ١٩١٤، وأعلنت الأحكام العرفية، وفرضت الرقابة على الصحف المحلية.

انكمشت الفئة المثقفة من الطبقة البورجوازية، وبدأ الشعب ـ ومعه البرجوازيون الذين لا نصيب لهم من الثقافة ومن الفن سوى مظهره وترفه ـ يبحث عن شيء يسد به فراغه وضياعه. وكان طبيعيا أن يبحث في أي شيء يستولى على اهتمامه ويثير أفكاره ولكن بشرط ألا يتعالى عليه. وهنا بدأ تجار اللهو والترفيه الرخيص دورهم، خاصة وأنه وبسبب الحرب قد توقف مجيء الفرق الأجنبية إلى مصر بسبب انقطاع الاتصال بين مصر وأوربا.

نشاط اللهو والترفيه الرخيص:

بدأ نشاط اللهو والترفيه الرخيص في القاهرة في سنوات الحرب منحصرا في ملهيين، احتكر النشاط فيهما تجار الترفيه، وهما «ألابيه دي روز» بشارع الألفي، و«الكازينو دي باري» بشارع عماد الدين.

وقد كانت أكثرية جمهور الملهيين بادئ الأمر من الأوربيين الأثرياء، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثوا الثراء من المصريين، الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوربيين المقيمين في مصر.

أدخل على المسرح روايات «الفرانكوا آراب» والتي تعد امتدادا للفصل المضحك الذي كان يقدم قبل أو بعد الأعمال الجادة في الفرق المسرحية.

وكانت روايات الفرانكو تختلف عن الفصول المضحكة في أن نصوصها مكتوبة وليست مرتجلة، وحوارها مزيج من العربية وبعض اللغات الأوربية، وعلى الأخص الفرنسية.

وأدت الأدوار النسائية (التي كان يؤديها صبية ورجال) ممثلات فاتنات. وأصبحت فنون المسرح رخيصة تخاطب الغرائز ولاتسعى إلا للكسب المادي والسريع من أصحاب الطبقات الجديدة وأشباهها من مرتادي الملاهي والباحثين عن المتعة الحسية. هذا الكسب الذي دفع برجال المسرح ليدلي كل بدلوه لينهل من هذا النهر قبل أن يجف ماؤه.

اكتسح الفرانكو آراب جميع الفرق المسرحية في ذلك الوقت: فرق سلامة حجازي وعكاشة ومنيرة المهدية الغنائية، وفرقة جورج أبيض التراجيدية الجادة، وغزا أيضا فرقة عزيز عيد الكوميدية، وانبرى على الكسار ليدرك نصيبه من الغنيمة مقدما اللون نفسه متطرفا به إلى أبعد حدود التطرف.

لكن باقتراب الحرب العالمية الأولى على الانتهاء، بدأ الفنان المصري يفيق من غفوته، كذلك المثقف المصري بدأ يستيقظ هو الآخر.

الفصل السادس
الغناء وثورة ١٩١٩

محاربة الفنانين للاستعمار:

وقامت ثورة ١٩١٩ . ووصفت مجلة روز اليوسف أثر هذه الثورة على الفن، فقالت:

«تتابعت الأحداث ، وكان اعتقال السلطة الإنجليزية لسعد زغلول ونفيه إلى مالطة القارعة التي هزت كل إنسان. فأغلقت الحوانيت وأضربت المواصلات من الترام إلى الحمير التي كانت وسيلة شائعة من وسائل الانتقال، وانطلقت المظاهرات من كل مدرسة وكل وزارة، وكل شارع يهتف بالاستقلال التام وبحياة سعد. وبدت البيوت كأن أهلها هجروها إلى المعمعة. . كلها مغلقة صامتة تحمل على أبوابها وجدرانها نقوشا تمثل العلم المصري وشعارات تصرخ بحياة الاستقلال وسقوط الإنجليز.

وزحف الجنود الإنجليز بأسلحتهم وخوذاتهم إلى كل حارة من حواري القاهرة، وأصبح الصوت الرتيب في شوارع القاهرة هو صوت طلقات النيران».

كان الغناء في ذلك الوقت يتمثل في اتجاهين:

- الاتجاه نحو المسرح الغنائي الذي كان مزدهرا في تلك الوقت، والذي حمل لواءه كل من الملحنين كامل الخلعي - داود حسني - سيد درويش - زكريا أحمد - محمد القصبجي - رياض السنباطي - ومحمد عبد الوهاب، وذلك بعد انقضاء عهد سلامة حجازي. وكان التنافس على أشده بين الفرق المسرحية الغنائية، التي أخذت تتبارى في تقديم شتى ألوان التمثيل الغنائي.

وبذلك نرى أن اهتمام الملحنين بالمسرح الغنائي شغلهم عن العناية بالقوالب الغنائية من موشح ودور، وإن كانوا لم يغفلوها على طول الخط .

ـ والاتجاه الثاني في الغناء كان يتمثل في موجة الغناء الهابط التي انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى عن طريق الصالات وشركات الأسطوانات .

مضت المسارح تمارس عملها في هذه العاصفة، ووقف الممثلون على المسرح يؤدون أدوارهم وأصوات القنابل والرصاص في الخارج تطغى عليهم، والصالة ليس بها إلا متفرج أو اثنان . وقد ينفتح الباب فجأة فيندفع إلى الداخل شبان من الثوار يسرعون إلى الاختفاء من مطاردة الإنجليز في حجرات الممثلات وخلف ستائر المسرح . ويحتفظ الممثلون بهدوء أعصابهم لمقابلة الجنود الإنجليز وإقناعهم بأن أحدا لم يدخل .

وقرر الفنانون يوما أن يقوموا بمظاهرة أسوة بسائر الطوائف في مصر . . كانت المظاهرات ممنوعة ولاتقابل إلا بإطلاق النار . وكانت كل مظاهرة تخرج، وقد استعدت للعودة بعدد من القتلى والجرحى .

وفي الساعة المحددة خرجت كل فرقة من المسرح الذي تعمل فيه . . وقد حملت علما كبيرا، والتقت الفرق كلها في ميدان الأوبرا أمام فندق كونتننتال . وكان في السائرين جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي وعزيز عيد ونجيب الريحاني وزكي طليمات ومحمد عبد القدوس ومحمد تيمور، وكل من كان يعمل في المسارح ممثلا أو مخرجا أو عاملا . وكان بعضهم يلبس ملابس عربية وبعضهم يلبس ملابس فرعونية . وتقدمت المظاهرة عربة حنطور بها الممثلتان الوحيدتان في المظاهرة : ممثلة ناشئة تحمل علما، والممثلة ماري إبراهيم ومعها في العربة الأستاذ عبد الحليم الغمراوي المحرر بالأهرام، وكان مديرا لمسرح برنتانيا .

وتجمع حول المظاهرة خلق كثير . . وسارت تقطع ميدان الأوبرا ومن حولها تسعى جنازات الشهداء وصيحات الجماهير . وتحت تمثال إبراهيم باشا مباشرة رأت الممثلة الناشئة جنديين إنجليزيين صغيرين وقد نزف منهما دم غزير .

واتجهت المظاهرة إلى شارع عدلي . . ولم تكد تسير فيه حتى تصدى لها جنديان

إنجليزيان. ومشت المظاهرة.. ورفع أحد الجنديين بندقيته وصوبها إلى الفنانة الناشئة حاملة العلم. وتجمدت الفنانة من الرعب، وشعرت بسخونة تغمر جسدها. أحست كأن رصاصة قد انطلقت واخترقت ظهرها فعلا، فتشبثت بالعلم وكأنها تستند إليه. ولم يكن قد أصابها في الواقع شيء من هذا الذي صوره لها الفزع. وقد تبين فيما بعد أن الجندي الإنجليزي لم يكد يرفع بندقيته حتى عاجلته رصاصة من أحد الثوار المصريين كان مختبئا في شارع جانبي صغير متفرع من شارع عدلي. وأسرعت المظاهرة إلى مسرح برنتانيا.

(لم تكن الممثلة الناشئة التي أشرت إليها إلا روز اليوسف نفسها.. والتي كانت تعمل ممثلة في وقت الثورة).

وعن هذه الفترة جاء في مذكرات زكريا أحمد:

«كان طبيعيا أن يكون أهل الفن في مصر من أسبق المواطنين إلى مكافحة الاحتلال الأجنبي وإلى الثورة ضد الطغيان أيا كان. وذلك لأن الفن - في أي زمان وأي مكان - من لوازمه الحرية الكاملة، ولا حياة له إلا بها.

ولأن الفنان بطبيعة عمله أرهف حسا وأعمق شعورا بمضاضة الظلم وآلام القيود، فهو لذلك أسرع ضيقا وتبرما بكل مايعوق انطلاقه، وبكل ما يمس مقدساته من المبادئ، والمثل العليا».

زيادة انتشار الأغنية الهابطة مع ظهور الأسطوانة:

وعلى الرغم من حماسة الفنانين ومحاربتهم للاستعمار فإن الموجة الهابطة التي كانت قد انتشرت في أثناء فترة الحرب العالمية الأولى قد استمرت خلال فترة الثورة، وساعد على انتشارها ظهور الأسطوانات، فكانت باب رزق للمغنين والملحنين، حتى الكبار منهم مثل زكريا أحمد ومحمد القصبجي وسيد درويش وغيرهم... وكان لمنيرة المهدية صاحبة الصوت الأول في مصر في ذلك الوقت الكثير من هذه الأغاني التي تضم عبارات يقولها أهل الهوى في السر وخلف الأستار.. شاركها في أداء هذه الأغاني المطربون والمطربات أمثال صالح عبد الحي وعبد اللطيف البنا وسيد شطا وزكي مراد (والد الفنانة ليلى مراد) ونعيمة المصرية ورتيبة أحمد وغيرهم.

. . . ومن ألحان زكريا أحمد وكلمات الشيخ محمد يونس القاضي: (إرخي الستارة اللي في ريحنا) غناها عبد اللطيف البنا ومنيرة المهدية. وتقول كلماتها:

إرخي الستارة اللي في ريحنا
أحسن جيرانك تجرحنا
يا فرحانين يا مبسوطين
يا مفرفشين يا مزأططين
بالقوي يا احنا
دلوقت أنا بس اللي ارتحت
لاحد فوق ولا حد تحت
ولاحد يقدر يلمحنا
قلبي بيطب أوي وخايفة
عندك شباك نواحي العطفة
اقفل درفة وافتح درفة
وقوم نغير مطرحنا

ومن ألحان زكريا أيضا طقطوقة (ما تخافش عليَّه.. أنا واحدة سجوريا) غنتها منيرة المهدية ونعيمة المصرية والمطرب عبد اللطيف البنا.. وسجلها الثلاثة على أسطوانات شركة بيضافون. وتقول كلماتها:

ما تخافش عليه أنا واحدة سجوريا
في الحب يا انت واخدة البكالوريا
أقعد سهتانة ـ قلبي مشغول
ولما تشعلل لهاليب نار حبك
أرخي النموسية.. إلخ.

وعلى الرغم من أن كلمات هذه الطقطوقة تأتي على لسان فتاة.. فإن المطرب عبد اللطيف البنا قام بتسجيلها على أسطوانات بيضافون، ودخل في منافسة مع المطربتين منيرة ونعيمة في غنائها. وكان عبد اللطيف البنا هو بطل طقاطيق زكريا أحمد.

انتشر لون الطقطوقة بين أفراد الشعب حتى إنه إذا أراد أحد أن ينتقد تصرفا للحكومة صاغ النقد في شكل طقطوقة يتغنى بها. فمثلا، عندما سنت الحكومة تشريعا يقضي بعدم زواج البنت قبل بلوغها السادسة عشرة، غنى صالح عبد الحي طقطوقة تعد من أشهر ألحان زكريا أحمد «أبوها راضي وأنا راضي» من مقام عشاق، وتقول كلماتها:

أبـــوهـــا راضـــي وأنـــا راضـــي
ومـــالك انت بأه ومـــالنا ياقـــاضي
الـبـنـت سن تـلـتـــــاشـــــر
والـوجـــه قـــمـــر أربعـــتـــاشـــر
والجـــسم مـــا شـــاء الله راخـــر
مـــا يفـــوتش من بيت القـــاضي
اكـــتب كـــتـــابهـــا وطاوعني
واوعـى يـا قـــــاضـي تـلاوعـنـي
والا انـت عـــــاوز بـأه يـعـنـي
دايما تـشـــــاكي وتـقـــــاضـي

وعندما شرعت الحكومة في تحريم الخمر غنى الشعب:

يا محافظة انتي اتشطري على الخماير دي سمومها كتير سبرتو في بنانير اقـــفـلوها . . .

وكانت أغاني هذا العصر ألفاظًا مرصوصة لا تخضع لأوزان التأليف، وساذجة المعاني مثال:

حلوة وخلقتـهـا نظيـفـة ويعـمـرها مـا مـسكت ليـفـة

وكانت حماسة الجمهور للطقطوقة أكثر من القوالب الغنائية الأخرى كالموشح والدور والقصيدة. ويعلل الشيخ محمد يونس القاضي هذه الظاهرة بقوله:

«. . الدور لابد له من هنك. وقد يردد الجمهور حركة من مجموع الهنك وينسى الباقيات ويصعب على المغني أن يأخذ الدور إلا في جلسات طويلة».

تفوقت الطقطوقة على ألوان الغناء الأخرى، بعاميتها وسهولة أدائها. وكان

لاختراع الفونوغراف أثر كبير في انتشار الطقطوقة . . إذ أن الأسطوانات تتطلب الأغاني الخفيفة القصيرة التي لا تزيد على خمس دقائق، فوجدت شركات الأسطوانات طلبها في الطقطوقة والموال.

كانت شركات الأسطوانات تشتري الأغاني بالجملة لتوزعها على الملحنين والمغنين. ولم يكن ذلك العصر يعرف الاحتكار، بل كانت الأغنية تؤدي من أكثر من صوت، وكانت أيضا تسجل على أكثر من أسطوانة.

ومن طرائف الطقاطيق في ذلك العصر أن تراسل بها العشاق بديلا عن الخطابات . . التي قد تقع في يد الأهل فتكون الطامة الكبرى.

وقد نشرت روز اليوسف سنة ١٩٣٢ رواية طريفة :

أن عبد الوهاب تلقى خطاب شكر من مجهول، لأن أسطوانته : «أحب أشوفك كل يوم» قد فعلت بإهدائها للحبيب فعل السحر، وحدث يوما سوء تفاهم بين الحبيبين، فأهدى الحبيب حبيبته أغنية «في الجو غيم» . . وعندما لم يصله رد من الحبيبة، عاد وأرسل لها أغنية «أهون عليك».

وجاء تعليق روز اليوسف طريفا حيث كتبت :

« . . المطلوب الآن من حضرات الزجالين وناظمي الطقاطيق أن يموّنوا سوق الأسطوانات بأدوار تنفع في الرد على العشاق غير المرغوب فيهم، فيكون هناك مثلا طقطوقة أو أسطوانة عنوانها : «أنا مش من دول ابعد عني» أو «دمك تقيل داهية تسمك»

وكانت هناك إلى جانب هذه الطقاطيق الهابطة المعنى بعض الأغاني التي تحث على الفضيلة مثال :

اسمعي مني يا بنية	وابقي اعملي بالوصية
بيت أبوك تسلية	وبيت جوزك تربية
جوزك هاوديه في كلامه	وابقي اعملي له مرامه
قدام الناس اوعي مقامه	يا ست يا رقة يا مصرية
حماتك ابقي حبيها	والله عيب تكرهيها
اعزنها نيتتك عامليها	يحبك رب البرية

والجدير بالذكر أن نهضة الأغنية المصرية جاءت فيما بعد على يد هؤلاء الفنانين كاتبي وملحنى الطقطوقة الخليعة: زكريا أحمد الذي اشتهر فيما بعد بدوره الكبير في تطوير الطقطوقة عندما قام بتلحينها في أكثر من مقام وأكثر من إيقاع.. وزكريا هو صاحب روائع أم كلثوم وهو نفسه الذي ملأ مسارح الأزبكية وعماد الدين وروض الفرج بالطقاطيق هابطة المعنى ركيكة الكلمات.

لم تستمر هذه الفترة طويلا.. حيث عاد الغناء من جديد إلى مكانته العالية.. على يد كتاب الأغاني الساذجة المبتذلة.

محمد يونس القاضي ناظم الأغاني:

وكان الشيخ محمد يونس القاضي (١٨٨٠ - ١٩٦٩) مؤلف هذه الأغاني زجالا ومؤلفا لأغاني كبار المطربين والمطربات، منهم:

منيرة المهدية - سيد درويش - صالح عبد الحي - أم كلثوم - محمد عبد الوهاب - حامد مرسي - عبد اللطيف البنا - فاطمة سري - فاطمة قدري - نعيمة المصرية - عبد الغني السيد - فتحية أحمد - ليلى مراد.. وغيرهم.

ومحمد يونس القاضي أيضا ناظم للعديد من الأغاني الهابطة التي انتشرت إبان الحرب العالمية الأولى وبعدها، والتي تدخل تحت مجموعة الأغاني المبتذلة.

عمل الشيخ محمد يونس القاضي كصحفي في العديد من الصحف والمجلات المصرية. وتولى رئاسة جريدة مصر عام ١٩١٩. كما كان صاحب ورئيس تحرير مجلة الفنان منذ عام ١٩٢٧.

والعجيب أنه عين رقيبا على الأغاني عام ١٩٢٨.. وذلك بعد انتشار موجة الأغاني الهابطة المبتذلة.. واستنكار الجماهير لهذه الأغاني. فقد أسندت وزارة الداخلية إليه رقابة الأغاني ومراجعتها قبل طبعها على أسطوانات. وهنا اضطر الشيخ يونس إلى أن يبتعد عن كتابة نصوص الأغاني الإباحية المبتذلة.

كتب يونس القاضي بعض نصوص لأغاني الروايات والمسرحيات الغنائية من فن الأوبريت والأوبرا منها:

ـ اسكتش «آدي العينة» التي قدمتها فرقة بديعة مصابني الاستعراضية.

ـ أوبريت «كلام في سرك» ألحان كامل الخلعي، لفرقة منيرة المهدية.

ـ مسرحية «التالتة تابتة»، ألحان كامل الخلعي لفرقة منيرة المهدية.

ـ «السعد وعد»، ألحان كامل الخلعي، تقديم فرقة محمد بهجت المسرحية.

ـ «كلها يومين»، ألحان سيد درويش لفرقة منيرة المهدية.

ـ «الدنيا وما فيها»، ألحان داود حسني لفرقة أولاد عكاشة.

ـ «المظلومة»، ألحان كامل الخلعي ـ محمد عبد الوهاب ـ ومحمد القصبجي، لفرقة منيرة المهدية.

ـ «حرم المفتش»، ألحان محمد القصبجي لفرقة منيرة المهدية.

ـ «حماتي»، ألحان محمد عبد الوهاب.

ـ «كيد النساء»، ألحان محمد القصبجي لفرقة منيرة المهدية.

ـ «المخلصة»، ألحان رياض السنباطي لفرقة منيرة المهدية.

ـ «توبة على إيدك» (أوبرا من فصل واحد) ألحان حسن أنور بالاشتراك مع فرقة نادي الموسيقى الشرقي ومحمد عبد الوهاب.

ـ «أوبرا كليوباترا ومارك أنطوان»، وفيها قام الشيخ يونس بتعديل بعض المواقف، كما كتب الفصل الثالث بالكامل نظما ـ والتي لحن سيد درويش فيها الفصل الأول وجزءاً من الفصل الثاني، ولحن محمد عبد الوهاب جزءاً من الفصل الثاني والفصل الثالث. وقدمتها فرقة منيرة المهدية.

ـ «مملكة الحب» تمثيلية غنائية من فصل واحد، ألحان رياض السنباطي لفرقة منيرة المهدية.

تعريف الطقطوقة:

يختلف الباحثون حول مبتدع هذا اللون من الغناء. فقد جاء في مجلة «مصر الحديثة المصورة» (١١ ديسمبر عام ١٩٢٩):

إن أول من ابتدع الطقطوقة بمعناها الصحيح . . باستثناء «يا نخلتين في العلالي» وأمثالها، رجل أمي يدعى «عم شعبان»، وقد كان الخيال عنده راقيا، والمعاني التي يأتي بها سامية . هذا مع خلو الألفاظ من الفحش . . والبذاءة .

وحسبك أن تعلم أن «قمر له ليالي» من تأليف هذا الرجل - الذي كان عصره فجر الطقطوقه .

وكنت تسمع إلى جانب هذا «في غرامك ياما شفت عجايب» وغيرها . . حتى برز الشبان بثورتهم، والشيوخ بخلاعتهم، وكثر المؤلفون بشكل مدهش، وتولى زعامتهم في ذلك الحين الشيخ يونس القاضي، فأخرج «ارخى الستارة» و«بعد العشا»، و«شبكها وحبكها بمتين دبوس وأعض وأبوس» إلى آخر ما جاء به من العبارات المجونية الساقطة التي ساعدت على سفالة الخلق، وجرأة الشبان، حتى ضج الأدباء من دخول هذه الأغاني إلى البيوت، وترديد الفتيات لها .

والرأي الآخر بالنسبة لظهور الطقطوقة :

أن الأستاذ محمد علي لعبة كان يلعب في الألحان والأوزان الموسيقية، فخرجت من بين يديه أغنية صغيرة الحجم، رشيقة الوزن، تشبه الفتاة الحسناء الصغيرة «القطقوطة» كما يسميها عامة القاهريين . .

اكتشف الأستاذ لعبة بعد أن أتم صنع هذه اللعبة الموسيقية أنها ليست موشحا ولا قصيدة ولا دورا ولا موالا . . وإنما هي شكل جديد للأغنية العربية أوالمصرية . شكل أنيق دقيق رشيق فماذا يسميه؟

بعض الرواة يقولون إنه سماه «قطقوطة»، ثم حرفه هو أو حرّفه المطربون والمطربات والسامعون إلى «طقطوقة» . ثم أصبحت الطقطوقة شكلا من أشهر أشكال الأغنية العربية .

ويؤكد البعض أن الأستاذ لعبة لم يكن أول من اكتشف الطقطوقة، ولا أول من سماها، ولكن لعبة كان أحد الأوائل، وكان معه أوائل كثيرون .

المهم أن الطقطوقة أثبتت أنها شكل غنائي شديد الجاذبية، بل أصبحت الشكل الغنائي الذي يحبه الشعب المصري بوجه خاص، وأقبل عليه المطربون والملحنون كأنهم اكتشفوا كنزا، أو بئرا تفيض ألحانا ذهبية .

ومن طقاطيق محمد علي علبة كلمة ولحنا، والتي كانت تردد في الأفراح والليالي الملاح:

اللي بحبه ده دلعه يجنن
يضرب بيانو وأنا أدندن

وربما يرجع سبب ظهور الطقطوقة الساذجة الركيكة في بداية القرن العشرين، إلى معاناة الشعب المصري سياسيا واجتماعيا واقتصاديا.

وكانت النهضة قابلة لكل ما يلقى لها، وسارية بحيث تصوّر لك التافه ثمينا، والضعيف قويا. لذا أخذ البعض يؤلف أناشيد سخيفة، يكفي أن يذكر بها اسم مصر، أو الوطن، حتى تكون الأنشودة وطنية، حماسية. ويكفي أن يكون لها مجرد نغمة، ولو فطرية حتى ترددها فرق الموسيقى، والتخت والمسارح الهزلية.. بل وتغنيها الباعة في الشوارع والأزقة. وأدلى الجاهل دلوه بجانب الأديب، وكانت فوضى هائلة.

واتسع النطاق، وأخذ الشبان يؤلفون المنولوجات، ليتقدموا إلى الشعب في الحفلات الوطنية.

وكم كانت تعاد القطعة المبتذلة التي لا تحمل روعة بل ولا معنى، وكم صفقوا لصاحبها حتى زلزلوا المكان.

لم يستطع رجال الشعر آنئذ أن يعترضوا هذا التيار الجارف، ولا أن يوقفوه عند حده.. قالوا: إنها طفرة ستمر كزوبعة، ثم يعود العقل إلى حكمه.

وكانت الطقطوقة هي أسهل أنواع الغناء وأبسط القوالب الغنائية العربية صياغة. وتنظم بالعامية. وكانت منذ نشأتها تتكون من مذهب وأغصان على لحن واحد. كما كانت في بداية ظهورها تؤدى من المطرب والمجموعة.. ونظام أدائها يقتضي أن يبدأ المغني بأداء المذهب ثم تردده المجموعة «المذهبجية»، ثم يغني المطرب غصنا ويعود المذهبجية من بعده في غناء المذهب.. وهكذا دواليك حتى نهاية الطقطوقة. ومن هذه الأمثلة «زروني كل سنه مرة».

تطورت الطقطوقة، وأصبح لحن الأغصان يختلف عن المذهب. وكان من أول

من لحن هذا اللون طبيب الأسنان أحمد صبري النجريدي، ثم محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب .

ثم أدخل الجديد على الطقطوقة، وأصبح لكل غصن لحن خاص به تتمشى مع معاني الكلمات .

أقدم الملحنون على تلحين الطقطوقة .

ومن طقاطيق سيد درويش :

«إن كنت شاريني ما تتقلشي» ـ «قلبي يعشق المحاسن» ـ «بطلوا ده واسمعوا ده» «يا بلح زغلول» وغيرها .

ومن أشهر طقاطيق محمد القصبجي :

«أنا الحبيبة صدقني» (فتحية أحمد) ـ «البعد طال والله عليَّ» (أم كلثوم) ـ «أمانة يا نسمة عليكي» (ليلى مراد) ـ «أنا عندي أمل تنسى اللي حصل» (نعيمة المصرية) ـ «انت فاكراني ولا ناسياني» (أم كلثوم) ـ «تغضبني وأصالحك» (سعاد محمد) ـ «حيرانة ليه بين القلوب» (نادرة) ـ «عقلك في راسك» (فاطمة سري) ـ «غاير عليكي» (إبراهيم حمودة) ـ «فرق مابينا ليه الزمان» (أسمهان) ـ «قيدوا الشموع» (نور الهدى) وغيرها .

ومن أشهر طقاطيق رياض السنباطي :

«ليه يا بنفسج» (صالح عبد الحي) . «امتى الحبيب يسمح ويجيني» (سعاد زكي) . «على بلد المحبوب وديني» (أم كلثوم) .

أما عبد الوهاب فله باع كبير في مجال الطقاطيق . . ولعل أشهرها :

«خايف أقول اللي في قلبي» ـ «حسدوني وباين في عينيهم» ـ «مريت على بيت الحبايب» ـ «مين عذبك» ـ «بالك مع مين» وغيرها .

الفصل السابع

المسرح الغنائي وثورة سنة ١٩١٩

ومع اندلاع الثورة، لم يكن أمام الفرق المسرحية إلا أن تسير مع الثورة، وتندفع باندفاعها، أو تنكمش وتبعد عن تيارها.

وانطلق المسرح الغنائي يلحق بركب الثورة بعد أن تخلف كثيرا عن ركب البنية الاجتماعية ومشكلاتها طوال سنوات الحرب.

ويرجع الفضل لنهضة المسرح الغنائي لمفخرة الغناء المصري الصميم «الشيخ سيد درويش». . الذي هب يغذي هذه الثورة بفيض قريحته النابضة، وانضم إليه نجيب الريحاني وبديع خيري. وبذلك اجتمعت الفنون الثلاثة، التمثيل والتأليف والتلحين.

نجحت هذه الفرق المسرحية نجاحا كبيرا في نقل روح الثورة بين أبناء الشعب. وعلى هذا أصدرت السلطات الإنجليزية أمرا بإغلاق المسارح كلها، بحجة أنها تشيع الفوضى في الأمن العام.

قدمت فرقة الريحاني من الأعمال الاستعراضية (ألحان سيد درويش) التي تشعل الثورة وتغذى الوعي بها لدى الجماهير، استعراض «قولوله» مثلت في مايو سنة ١٩١٩، و«اش» (يونيو)، و«ولو» يوليو، و«رن» (ديسمبر)، و«فشر» (مايو سنة ١٩٢٠).

واستطاع الشعب أن يلتقط من أغاني هذه الاستعراضات مادة حية لثورته، فمن استعراض (اش) مثلا كان الشباب الثائر يتغنى:

لا تقول نصراني ولا يهودي ولا مسلم
يا شيخ اتعلم

اللي أوطانهم بتجمعهم
عمر الأديان ما تفرقهم

ومن المسرحية نفسها:

قوم يا مصري	مصر دايما بتناديك
خد بنصري	نصري دين واجب عليك

اما استعراض (اش) فمليء بالتعليقات التي تسخر من استغلال الأجانب للمصريين، وموضوع هذا الاستعراض:

كشكش بك يفقد كل أمواله على مائدة القمار، ويضطر إلى الاستدانة من أحد الخواجات، وعندما يعجز عن سداد دينه، يلجأ إلى بيع أملاكه.. وفي الفصل الأول يندب كشكش إفلاسه على يد الخواجا في هذه الأغنية:

كشكش:

خرالمبو شاف جيبي معمر
راح دغري واقف متسمّر
على العزبة عينه بتدور
قال لي العب بارتيتة بوكر
شربت سكرت خسرت
لما وقعت في حيص بيص
وعنها وكمبيالة
كانت جنبي محضرة

وهكذا بدأت المسرحيات الغنائية من نوع الأوبريتات الكوميدية، تفضح الأجانب وتزيد من وعي الشعب بضراوة الأجانب خاصة المحتلين، وتحثهم على تجنبهم.

دخول آلة البيانو في المسرح الغنائي:

كانت آلات التخت: العود والقانون والناي والكمان والرق، محدودة في

منطقتها الصوتية، لا تفي بالمطلوب في مصاحبة الغناء في المسرح، فاتجهت الفرق المسرحية الغنائية إلى الاستعانة بآلة البيانو وبعض الآلات النحاسية.

والمعروف أن هذه الآلات لا تستطيع أداء المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع النغم، أي أنه لا يمكن أداء المقامات العربية عليها. وعلى ذلك تحولت المقامات العربية إلى السلالم الماجور والمينور.. مثال:

مقام «الراست» تحول إلى سلم «دو ماجور».

ومقام «البياتي» إلى سلم «ري مينور» وهكذا..

فكر المهتمون بالموسيقى العربية في إيجاد حل للعودة بالمقامات العربية إلى المسرح الغنائي.

وبدأت محاولات لتطويع آلة البيانو للموسيقى الشرقية. فظهرت أكثر من محاولة في صناعة آلة البيانو الشرقي.. ومحاولة إدخال أرباع النغم.. ومن بين صانعي هذه الآلات الأساتذة:

نجيب نحاس المحامي، وجورج سمان، وإميل عريان المهندس...

وهناك محاولة ظهرت في الإسكندرية قام بها المحامي نجيب بك نحاس. وأقيم في التاسع من شهر إبريل عام ١٩٢٢ بالنادي السوري حفل تكريم له، حيث ألقى فيها نجيب بك نحاس كلمة موضحا تجربته قال فيها:

«.. سعيت منذ ١٥ سنة قضيتها في البحث والتنقيب والتجربة، حتى وصلت إلى اصطناع هذا البيانو الذي أقدم منه نموذجا اليوم والذي سأعزف عليه أنغاما عربية مع جوقة النادي الموسيقي العربي. ولولا الحرب لكنت أكملت عملي وظهرت لكم اليوم ببيانو كبير كامل الأبعاد، ثم بجوقة كاملة مجهزة بآلات النفخ النحاسية والخشبية التي اصطنعتها بالأبعاد العربية، ولكن أعدكم بالملتقى..».

ومع انتشار المسرحيات الغنائية وإقبال الجمهور عليها ظلت المقاهي والمسارح تقدم ليالي الطرب، هذا إلى جانب ما كانت تقدمه من أغان وطنية تستزيد من حماسة الشعب وحثه على الثورة. وقد بلغ مسرح لاجيبسيانا في تلك الفترة بسبب

هذه الأعمال أوج مجده. فكل ليلة كان الطلبة والساسة والموظفون وأبناء الطبقات الراقية يقبلون عليه، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنية ويستمتعوا بموسيقى سيد درويش القومية، وأغاني خيري الحماسية. ومن بين هذه الألحان، أغنية كان أعضاء الفرقة يقفون بعد نهاية الفصل الأخير من أوبريت شهرزاد ينشدونها معًا:

اليـــــــوم يومك يا جنود	مــا تجــعليش للروح ثمن
يوم المدافع والبـــــارود	مــالكيش خــلافه في الزمن
على السمـا خلوا الهجوم	لو كــانت الأعــدا النجــوم
وزلـــــزلــــوا الأرض إذا	جارت على الأرض الخصوم

وكان الجمهور يشارك الفرقة في الغناء.

وكانت منيرة المهدية من أكثر السيدات حماسة لكفاح المرأة المصرية في ثورة سنة ١٩١٩. وكانت قبل بداية عرض مسرحياتها تقف لتنشد أغاني وطنية. . من بينها الأغنية التي كانت تتغنى بها لتحث فيها المرأة للدفاع عن وطنها:

الواحـــــدة منا بإديهــــا	تصون ناموسها وعفافها
تدوس غــرامهـا برجليـهـا	عــشـان وطنها وشــرفـهـا

وعندما أصدر الإنجليز أحكاما عرفية على البلد، ألف أمين صدقي الأغنية التالية:

يا مـــصـــريين . . يا وطنيين	قــومــوا كــده مــالكم نايمين
أحكام عرفية ولافيش حرية	وادي قــوانين اســتـــثنائيــة

هدد الإنجليز بنسف شارع عماد الدين إذا حاول أحد الفنانين العمل بها.

وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البنية الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات.

كانت ثورة سنة ١٩١٩ ثورة تفجير للوعي الذي أثر في البنية الاجتماعية المصرية، وجعلها تنطلق في مسيرة الحرية في ميادينها كافة.

الفصل الثامن

مهانـــة الفنـــان

عاشت الموسيقى الشرقية ردحا من الزمن وهي في عزلة تامة عن المجتمع، يراها الناس بمنظار أسود على أنها لهو ودعارة . . وينظر إليها الفقهاء ورجال الدين على أنها فسق محرم، وصار احتراف الفن رذيلة يتبرأ منها المجتمع الإنساني، وجريمة يوصم بها كل من تخول له نفسه أن يعمل في الحقل الفني . . فإذا ما طغت رغبات الفطرة وفاض الحنين بالإنسان إلى السماع أو اشتد به الشوق إلى الطرب والغناء فلا يتجاسر على أن يطرق مجالا فنيا يسري به عن نفسه إلا طرقه خلسة في الخفاء وهو يتوارى عن أعين الناس . وكانت خطبة أي آنسة كفيلة بأن تفسخ إذا قيل عنها هي أو والدتها إنها ذهبت يوما إلى مسرح الشيخ سلامة حجازي، برغم أنه كان للسيدات مقصورات خاصة ذات باب خاص وعليها ستائر كثيفة تحجبهن عن جمهور المتفرجين .

قصة زواج سيد درويش:

ومن الأحداث العجيبة خلال هذه الفترة، عدم اعتراف المجتمع بقيمة الفنان وأهليته بالحياة الكريمة

قصة زواج سيد درويش يرويها نجله حسن درويش . . فيقول:

«في يوم الخميس ٢٩ من مايو عام ١٩١٩، وفي منزل بسيط يقع في حي جزيرة بدران بشبرا، اجتمعت النسوة والفتيات يزغردن في بهجة وسرور، وتزينت العروس في عقر دارها وهي تستمع في نشوة يغمرها الحياء . . إلى أغاني الصبايا من الأهل والجيران . . وفجأة ساد بينهن صمت رهيب حين علمن بحضور المأذون . . وتسارعت النسوة ينصتن من خلف الأبواب وكأن على رءوسهن الطير . لا

يجرءون على الظهور والاختلاط بالرجال . . ويترقبن لحظة الانتهاء من انعقاد مراسم الزواج حتى ينطلقن بالزغاريد ويوزعن الشربات على المدعوين الذين اجتمعوا ليشاركوا العروسين فرحهما. وجلس «العريس» في صدارة المجلس وفي مواجهة وكيل العروس، وجلس بينهما المأذون . . بدأت إجراءات عقد القران، والتفت المأذون إلى العريس يسأله عن اسمه ووظيفته. وعندما عرف المأذون أنه موسيقي انقلبت سحنته وبدأ يجمع أوراقه ودفاتره بغية الانصراف، رافضا إتمام الزواج . . قائلا:

ـ إن العرف المتفق عليه يقضي بعدم الاعتراف بأهلية العاملين في الحقل الموسيقي أو الوسط الفني . . ولا يمكن له ولا لأي مأذون إتمام العقد لهذه الزيجة . .

وإنقاذا للموقف اللا إنساني في تلك اللحظة الحرجة . . نطق العريس في مرارة وألم . . مبدلا عمله بأنه يعمل «مدرسا».

وأتم المأذون عقد القران . . تاركا في نفس العريس أثر لطمة قاسية حطمت كبرياءه بين أفراد مجتمع أهدر كرامته، وسلبه إنسانيته.

استغل المستعمر عدم احترام المجتمع الشرقي للفن والعاملين به، وسلط أضواء حارقة على الشباب، وساعد على انتشار الأغنية الهابطة ، ودفع الشباب العربي إلى ترديدها قاصدا تحطيم معنوياته وإثارة شهواته . . وتزين لهم البقاء الدائم تحت سيطرة نزواتهم فلا يفيقون من الضياع.

قصة محمد تيمور مع خشبة المسرح:

وعن محمد تيمور وقصته مع الفن، روى زكي طليمات في مقدمة كتاب «تاريخ المسرح المصري» للدكتور فؤاد رشيد قال:

« . . كان السلطان حسين كامل في لحظة صدق مع نفسه . . وكان أول المعجبين وأول المصفقين للفنان الشاب «محمد تيمور» الذي قام ببطولة تمثيلية «عزة بنت الخليفة» (للمؤلف المسرحي إبراهيم فوزي) مع فرقة جماعة أنصار التمثيل. وكان هذا الحفل مقاما في دار الأوبرا تحت رعاية السلطان حسين كامل في عام ١٩١٦ . وفجأة . . ! وبلا مقدمات تبدلت سجية السلطان، وطفرت العنجهية التركية،

مدعمة بالعظمة السلطانية . . معترضا على أن يعمل أحد أبناء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ممثلا على خشبة المسرح . والتفت السلطان غاضبا نحو الأب «أحمد تيمور باشا» يلومه ويؤنبه :

ـ جرى إيه يا باشا . . يصح ابنك يعمل أراجوز؟

وبوغت «أحمد تيمور باشا» بهذا التغير المفاجئ الذي جاء بعد الإعجاب والتقدير والتصفيق . . ولم تسعفه الكلمات بالرد على السلطان الذي تمادى في تعنيفه :

ـ إذا كنت مش قادر عليه ، فأنا أقدر عليه ولا يمكن أن أسمح لأولاد الباشوات بمثل هذا العبث .

وأصدر السلطان حسين كامل مرسوما بتعيين محمد تيمور ليشغل وظيفة أحد أمناء القصر السلطاني . . ولم يستطع محمد تيمور أن يرفض الوظيفة التي فرضت عليه ، وأغلقت في وجهه طريق الحياة الفنية الجادة» .

والمعروف أيضا أن القضاء كان لا يعترف بشهادة الفنان . وكان على الفنان أن يجاهد لإثبات مكانته في المجتمع .

الجـــزء الثـــاني

الفصل التاسع

سلطانة الطرب منيرة المهدية

سلطانة الطرب، هو أشهر ألقابها، ففي كل مرحلة من حياتها كانت تلقب بما يناسب هذه المرحلة. ففي بداية حياتها الفنية لقبت «الست منيرة». وعندما ذاع صيتها وعملت في حي الأزبكية لقبت «مطربة الأزبكية الأولى». وعندما نالت الشهرة الكبيرة وأصبحت المطربة الأولى في عالم الغناء سميت « سلطانة الطرب».

منيرة المهدية تربعت على عرش الغناء، إلى أن ظهرت أم كلثوم المنافسة الوحيدة من حيث الصوت القوي القادر. وبظهور هذه الفنانة الموهوبة، اضطرت منيرة المهدية إلى أن تترك الساحة، وانسحبت من ميدان الغناء في هدوء.. وكان ذلك في أوائل الأربعينيات.

في بداية شهرة منيرة الفنية سجلت لها شركة أسطوانات «بيضافون» مجموعة من الأغنيات، لكنها لم تلق رواجا لدى الجمهور.. إلى أن زادت شهرتها، ولقبت «سلطانة الطرب»، وأصبح اسمها على كل لسان، هنا بدأت الناس تقبل على شراء أسطواناتها، فأعادت شركة بيضافون طرح التسجيلات القديمة في الأسواق بسعر أعلى، بهدف الربح.

ويروى أن منيرة المهدية ذهبت إلى الشركة، وطلبت مقابلة الخواجة بطرس جبران بيضا صاحب الشركة، وهي متخفية في الملايا اللف. سألت منيرة الخواجة :

ـ لسه عندك أسطوانات منيرة المهدية؟ فقال لها ضاحكا:

ـ طبعا.

طلبت منيرة إحضارها كلها. وظن الخواجة أن المرأة معجبة بهذه الفنانة

وتريد شراء أسطواناتها. جاء العامل وهو يحمل صندوقا مملوءا بالأسطوانات. سألت منيرة:

ـ هل هذه كل ماعندك؟

ـ دي هي كلها.

وبسرعة فائقة، أخذت منيرة محتويات الصندوق وألقتها أرضا.. فتحطمت جميع الأسطوانات. وقبل أن يثور الخواجة، قامت منيرة بدفع مبلغ كبير من المال، كي يبدأ في تسجيل أعمال جديدة لها بعد أن نضج صوتها. عندئذ فقط تنبه الخواجة بيضا إلى حقيقة شخصيتها، فقال:

ـ يخرب عقلك يا منيرة.. اللي يشوفك بالملاية اللف يفتكرك ريا وسكينة.

كانت منيرة المهدية تبدأ أسطواناتها بهذه العبارة:

«الله الله يا أسطى منيرة المهدية»

ولفظ (أسطى) مشتق من اللفظ الفارسي الأصل (أستاذ).

ولدت منيرة المهدية في بيت متواضع في قرية «مهدية» التابعة للإبراهيمية بمحافظة الشرقية حوالي عام ١٨٨٥..

اختلف المؤرخون في تحديد مكان ولادتها.. فقد جاء في حديث لمنيرة المهدية في مجلة المسرح الصادرة عام ١٩٢٧، أنها نشأت في الإسكندرية حيث كانت تعيش في كنف أختها. وغير واضح من حديثها ما إذا كان المولد في الإسكندرية أم لا.. فلم يأت في حديثها شيء عن نشأتها الأولى في المهدية، كما أنها لم تذكر صراحة أنها ولدت هناك. كان اسم منيرة المهدية الحقيقي« زكية حسن منصور».

منيرة من أسرة بسيطة، توفى والدها وهي رضيعة، فتولت رعايتها شقيقتها الكبرى، وكانت متزوجة من أحد الملاك الزراعيين، ومقيمة بالإسكندرية.

جاء في مذكرات منيرة تلك التي صدرت تحت عنوان «ذكريات الطفولة الأولى» في الإثنين ٣٠ من مايو سنة ١٩٢٧:

«كنت طفلة لا أدري من أحوال الدنيا شيئا، وكنت في الإسكندرية موطن أهلي ومهد نشأتي الأولى، وأدخلوني المدرسة، ووجدت فيها حبسا لحريتي وإرهاقا لعقليتي الصغيرة، فعملت على إيجاد وسيلة لمغادرتها، وكان والدي قد مات وأنا طفلة في المهد. وكانت تشرف على تربيتي وتهذيبي أختي الكبرى.

وفي صباح كل يوم كنت أرتدي ملابسي وأنزل قاصدة المدرسة، ولكنني كنت أختفي تحت السلم فأخلع ملابس المدرسة وأخبئها هناك، ثم أرتدى فستانا أعددته لهذا الغرض وأخرج من المنزل.. حتى إذا ما جاء موعد انصراف التلميذات رجعت إلى المنزل، فأرتدى ملابس المدرسة، ثم أذهب إلى دكان رجل زيات بجوارنا، فأستعير منه«الدواية» وألطخ أصابعي بالحبر، وأضع منه نقطا على مريلتي وشفتي، ثم أعود إلى المنزل فتستقبلني أختي متمنية لي النجاح.

قفشت أختي غيابي من المدرسة، وأدخلتني مدرسة ثانية. وفي هذه المرة كانت ترسل معي دائما من يوصلني إلى باب المدرسة، فلم أجد مفرا من الرضا بقسمتي إذ لا سبيل إلى الفرار واللعب. ومن ذلك اليوم بدأت أتعلم مبادئ القراءة والكتابة، وبقيت في المدرسة حتى أصبحت قادرة على القراءة بشيء من الصعوبة وعلى الكتابة.. كما تعلمت أيضا مبادئ الحساب. ورأت أختي عند هذا الحد، أنني أصبحت متعلمة بما فيه الكفاية، فقررت حجزي في المنزل. وبذلك انتهت مدة دراستي.. وهي مدة قصيرة».

من تلك الحكاية ندرك أن منيرة عاشت وتربت بل وتلقت تعليمها الأول في الإسكندرية.

وجاء بقلم منير محمد إبراهيم (من رواد المسرح المصري، هيئة الكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٦) وكاتب مذكراتها:

«.. اشتهرت منيرة وهي طفلة صغيرة بحلاوة الصوت وعذوبته، وكانت تغنى لصاحباتها. كما كانت تغنى في القرى والمدن المحيطة بمركز ههيا، وذاعت شهرتها في محافظة الشرقية، وانتقلت للغناء في الزقازيق عاصمة المحافظة.

وذات يوم زار الزقازيق وسمع صوتها أحد أصحاب الملاهي بالقاهرة وهو

محمد فرج، الذي اكتشف قوة وجمال صوت الصبية الصغيرة، وتمكن من إغرائها بالسفر إلى القاهرة حيث الأضواء والشهرة» .

أمضت منيرة أيامها الأولى في القاهرة في المقهى الذي يديره محمد فرج، وكان ذلك عام ١٩٠٥ .

كانت منيرة معجبة بصوت المطربة «اللاوندية»، وكثيرا ما كانت تندس بين المدعوين في السرادق لتسمع صوت هذه المطربة التي أخذت منيرة عنها الكثير .

أرادت منيرة أن تتعلم الغناء، فذهبت إلى الحاجة «سيدة» المطربة المشهورة، التي احتضنتها، وبدأت تدرس لها سرا .

غنت الصغيرة، وبدأت عيون الناس تلتهمها من الإعجاب، فقد كان صوتها عميقا ساحرا ينفذ بسهولة إلى كل القلوب . . وشاع بين كل الناس أمر هذه الموهبة .

زاد الإقبال على التياترو الذي كانت تعمل به منيرة . وحاولت الحكومة منعها من الغناء لأنها ما زالت قاصرة . . وفوجئت العائلة بأن ابنتهم تحترف الغناء . . تقف كل ليلة في التياترو لتغني للناس . . إلا أنهم لم يستطيعوا منعها، فقد أصبح اسمها على كل لسان . وبدأت شركات الأسطوانات تهتم بهذه الموهبة الجديدة، وتسجل أغانيها .

وعن بداية منيرة المهدية للغناء جاء في بعض الكتب أنه تصادف أن استمع الفنان الكبير «كامل الخلعي» إلى صوتها، فأعجب به . . وعرض عليها العمل في مقهى بحارة «بير حمص» بالقرب من باب الشعرية، بالقاهرة . وكان هذا المقهى أصغر مقاهي الحارة، يملكه «محمد فرج» . وكانت الحارة تعج بالمقاهي التي يعمل فيها كبار المطربين والمطربات .

ويوم غنت منيرة المهدية، صار المقهى الصغير الواقع في طرف «باب الشعرية» عند التقائه (بحي الأزبكية) من أشهر المقاهي في العاصمة المصرية بأسرها . فأقبل عليه رواد الطرب من كل مكان، وفي مقدمتهم أعلام الغناء والفن في ذلك الحين :

إبراهيم القباني - سليمان قرداحي - وسلامة حجازي (رائد المسرح في مصر . . ومثل منيرة المهدية الأعلى في الغناء) . وكانت منيرة في ذلك الوقت شابة جميلة

جذابة، استطاعت بشكلها وصوتها وحضورها جذب المستمعين إليها مما أسعد صاحب المقهى.

بدأت منيرة المهدية تحس بضيق المكان.. فانتقلت لتعمل بملهى «الألدرادو» فزاد صيتها، وكانت قد تزوجت من محمود جبر الذي اتخذته مديرا لأعمالها.

وبعد هذا النجاح المتواصل، استأجرت منيرة مقهى بحي الأزبكية، أعدته بأحدث أنواع الأثاث وأطلقت عليه اسم «نزهة النفوس». وسرعان ما اشتهر المكان حتى صار ملتقى الفنانين والأدباء والسياسيين والمفكرين. وكان هذا المقهى محطة يجتمع يوميا فيها الوجهاء والأعيان والعمد وكبار التجار. ولم يعد في مصر كلها مقهى يتمتع بالشهرة والازدهار اللذين أحرزهما مقهى «نزهة النفوس»، حتى إن السلطات الإنجليزية اضطرت إلى الاعتراف بالمنزلة الخاصة لمقهى منيرة المهدية.. فعادت إلى السماح له وحده دون سواه بمزاولة عمله كالمعتاد، بعد أن كانت قد قررت إغلاق جميع المقاهي وأماكن التجمع. وذلك على أثر نشوب الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤.

وفي ذلك الوقت كان اسم منيرة المهدية على كل لسان.. فسلطانة الطرب هي فنانة الشعب، استطاعت بصوتها أن تتربع إلى جانب الشيخ سلامة حجازي على عرش الغناء.

استغلت منيرة حب الناس لها، وإعجابهم بصوتها، واستسلام الإنجليز أمام شخصيتها القوية، وبدأت تغني أغاني وطنية تحث بها الناس على العمل على استقلال بلادهم.

الفصل العاشر

منيرة المهدية والمسرح الغنائي

أجمع الباحثون والمتخصصون في المسرح العربي، على أن بداية المسرح ارتبطت بالغناء والموسيقى.. بدأها «مارون نقاش» في لبنان في منتصف القرن التاسع عشر، ومرورا بتجربة «أحمد أبو خليل القباني» في سوريا.

وفي مصر لاشك في أن تجربة الشيخ سلامة حجازي قد أدت دورها في المسرح الغنائي. حيث سجلت خطوة مهمة في هذا المجال.

كان حلم منيرة أن تقف على خشبة المسرح تغني وتمثل. وكان مثلها الأعلى في ذلك «الشيخ سلامة حجازي». ولم تكن التقاليد تسمح للمرأة المصرية بأن تعتلي خشبة المسرح، وكانت الأدوار النسائية في الروايات تسند إما إلى ممثلين متنكرين في ثياب امرأة.. وإما إلى بعض النساء المغتربات. تحقق حلم منيرة المهدية عندما عرض عليها عزيز عيد أن يعرض هو وفرقته وصلة مسرحية على خشبة مسرحها «مقهى نزهة النفوس».

انتهزت منيرة الفرصة وطلبت من عزيز عيد أن يقبل اشتراكها معه في هذه المسرحيات. ظن عزيز أن منيرة تداعبه وتمازحه.. فأجابها مازحا:

«لكني لن أدفع لك أي أجر!».

وفي استغراب سألت عن السبب؟ فأجاب:

«لأنني لو بعت الفرقة، فلن أحصل على ما تستحقين من مال».

ولكن منيرة المهدية أفهمت عزيز عيد أنها جادة في طلبها.. وأن التمثيل هو

أمنيتها في الحياة . . وأنها تود أن تكون أول سيدة مصرية تقف على خشبة المسرح .

وافق عزيز عيد وأسند إلى منيرة دور حسن في رواية للشيخ سلامة حجازي . . أي أنها بدأت التمثيل على المسرح بدور فتى ، ولم تقم بالدور النسائي . وبذلك تحقق حلم منيرة ، وكانت أول مصرية تشترك بالغناء والتمثيل مع فرقة مسرحية ، وكان ذلك في صيف عام ١٩١٥ .

وباشتراك منيرة المهدية مع فرقة عزيز عيد زاد الإقبال على المسرحيات ، وأصبحت فرقة عزيز عيد تنافس فرقة الشيخ سلامة حجازي الذي لم تكن ظروفه الصحية لتسمح له بالتصدي لها على الصعيد الفني . وأخذ عزيز عيد في تدريب منيرة على الإلقاء والتمثيل .

قابل بعض المتزمتين اعتلاء منيرة للمسرح باستنكار كبير ، وعدوا ظهور امرأة مسلمة على المسرح تحريضا على الفسق والفساد .

كان الحجاب مضروبا على المرأة المصرية ، حتى إنها حين سمح لها بمشاهدة مسرحية جعلوا الدخول إلى المسرح من باب خاص ، بسلم خاص . ولكن إقبال الجمهور على مشاهدة مسرحيات منيرة المهدية أذاب هذا الاستنكار .

وفي الليلة الأولى لعرض المسرحية ، تدفق الجمهور على المسرح لرؤية الممثلة المصرية الأولى والاستماع إلى صوت منيرة المهدية . . وكان من بين الحاضرين رئيس الحكومة المصرية «حسين باشا رشدي» والوزراء ، وكبار رجال الدولة . وكانت منيرة تغني أيضًا بعض القصائد بين فواصل المسرحية منها :

قصيدة الشيخ سلامة حجازي « إن كنت في الجيش» من رواية « صلاح الدين» ، وقصيدة من رواية «حمدان» .

وكانت منيرة المهدية تكتب في الإعلانات «الممثلة الأولى» ، بالرغم من أنها لم تقم إلا بأدوار الرجال . . ولكنها أرادت أن تدخل تاريخ المسرح كأول سيدة تخطت التقاليد المتبعة . فالمسارح كانت من قبل تستعين بنساء من أصل شامي ويهوديات ومسيحيات للقيام بالأدوار النسائية . . اشتهر منهن «ماري صرفان» ـ «ميليا ديان» ـ «مريم سماط» ـ «ألماظ» ـ «نظلة مزراحي» .

وكان الرجال من قبل يقومون بأدوار النساء في المسرحيات ومن أشهرهم: «عمر وصفي» ـ «حسن فائق» ـ «مختار عثمان» ـ «حسن إبراهيم» (الذي اشتهر بقيامه بالأدوار النسائية في فرقة نجيب الريحاني).

وبعد انفصال منيرة المهدية عن فرقة عزيز عيد، واستقرارها بالعمل على مسرح برنتانيا مع فرقتها الخاصة، قدمت أشهر أعمال الشيخ سلامة حجازي، وكان ذلك بعد وفاته. ومن هذه الرويات:

شهداء الغرام ـ صلاح الدين ـ عايدة ـ صدق الإخاء ـ ضحية الغواية ـ علي نور الدين ـ وروميو وجولييت.

وكانت منيرة تقوم بدور الشيخ سلامة حجازي. وكان المدير الفني لفرقتها «حسن ثابت». وتعد منيرة المهدية أول سيدة تمتلك فرقة خاصة بها. وكان ظهورها على خشبة المسرح ثورة كبرى. ولاشك في أن الضجيج الذي أحدثه ظهورها قد ساعد على نيل الشهرة الفنية.

وتعد منيرة المهدية من رواد المسرح الغنائي.. غنت ومثلت.. كما عملت بالإخراج عندما أخرجت رواياتها «كرمن» و«تاييس».

وإلى جانب اشتراك منيرة بالتمثيل، استمرت في تقديم حفلاتها الغنائية. فخلال السنوات ١٩٣١ ـ ١٩٣٣ قدمت حفلاتها بصالتها بشارع الألفي. وفي عام ١٩٣٤ غنت في كازينو البوسفور بميدان محطة مصر.

وكانت منيرة تحرص على أن تقدم في حفلاتها ضمن الفقرات الغنائية فقرة من نوع «الإسكتش» من فصل واحد بمصاحبة التخت الشرقي. ومن أشهر هذه الإسكتشات:

«مملكة الحب» (١٩٣١) ـ «المغاربة» (١٩٣٤) ـ «الدجالين» وهي من تأليف يونس القاضي وألحان رياض السنباطي. و«محكمة الحب» (١٩٣٤) من تأليف نعيم وصفي وألحان داود حسني. كما كانت منيرة تقدم ضمن فقرات برنامجها الغنائي بعض أغاني أوبريتاتها المعروفة.

وكانت الفرق الغنائية تهتم بتقديم عروضها في الأقاليم المختلفة، فلا يحرم أي مواطن من الاستماع إلى الأعمال الفنية الراقية بسبب وجوده خارج القاهرة.

قدمت منيرة المهدية في خلال أربعين عاما حوالي ٣٢ عملا مسرحيا، من نوع الأوبرا والأوبريت. وكانت في بداية حياتها المسرحية تقدم مسرحيات الشيخ سلامة حجازي.

وفي عام ١٩١٧ بدأت منيرة في تقديم روايات خاصة بها، وانتقلت من أدوار الرجال إلى أدوار النساء. وكان أول رواياتها «كرمن» ترجمة (فرح أنطون)، وألحان (كامل الخلعي) وأعقبها تاييس، وأدنا، وروزينا، وكارمنينا، وكلها يومين، وكلام في سرك، التالتة تابتة، وغيرها..

ومن ملحني مسرحيات منيرة المهدية:

كامل الخلعي - داود حسني - سيد درويش - زكريا أحمد - رياض السنباطي - محمد القصبجي - محمد عبد الوهاب.

وكانت أكثر أعمال منيرة المهدية المسرحية تمثل عاداتنا وأخلاقنا.. وتكون دروسا أخلاقية مفيدة.

أشركت منيرة المهدية بعض المطربين الكبار معها في الفرقة. وكان على رأسهم المطرب الكبير «صالح عبد الحي»، الذي اشترك معها في أوبرا توسكا.

وكثيرا ما نسي صالح أنه يقف على خشبة المسرح أمام الجمهور، فيقاطع الغناء ليمتدح صوت منيرة قائلا: «كمان يا ست»، فتضج الصالة بالضحك، خاصة عندما يفقد صوابه من اندماجه في العمل معلقا دون أن يدري: «يا سلام يا منيرة هانم.. تاني من فضلك».

وكثيرا ما وجهت منيرة نظر صالح عبد الحي إلى هذه التعليقات التي لا تليق بالموقف المسرحي، فيقول لها على مسمع من الناس:

«ليه! هو أنا مش بني آدم.. من دم ولحم؟!».

الفصل الحادي عشر

منيرة المهدية والسياسة

كانت منيرة المهدية تتمتع بشخصية قوية قيادية، استطاعت أن تؤدي دورا سياسيا مهما طوال فترة ثورة سنة ١٩١٩، تارة بأغانيها القومية، وتارة أخرى بعلاقاتها الشخصية مع كبار رجال السياسة في مصر.

كانت مصر تمر بفترة عصيبة، فالإنجليز أخرسوا الألسنة وأسكتوا الأفواه.. وراقبوا الصحف.. وكان الإنجليز يملئون شوارع مصر.. يمرحون في المسارح والملاهي، وكانت النفوس متمردة.. كان كل شيء في مصر يغلي.

كانت السلطات الإنجليزية تعمل لشخصية منيرة المهدية ألف حساب. فعندما صدر قرار بإغلاق المقاهي منعا للتجمع، استثنى مقهى «نزهة النفوس» وحده من هذا القرار وبقي يداوم عمله. وكان الناس يجدون الراحة والأمل والسلوى في مسرح منيرة المهدية.. الذي كان الوطنيون الأحرار من أبناء مصر يجتمعون فيه.. ففي هذا المكان كانوا يتنسمون هواء الحرية.

غنت منيرة في سنوات الثورة العديد من الأهازيج الوطنية التي تحث على الانتفاضة وجمع الشمل والوقوف صفا واحدا. ومن بين هذه الأغاني أغنية خاصة بالزعيم سعد زغلول باشا. ولم يكن يهز المصريين شيء في ذلك العهد بقدر الكلام عن زعيم ثورتهم.

وتقول كلمات الأغنية:

شال الحمام حط الحمام ... من مصر لما للسودان
زغلول وقلبي مال إليه ... أنده له لما احتاج إليه

والمقصود «بزغلول» الزعيم «سعد زغلول باشا» وليس «حمام الزغلول».

كان سعد زغلول مغضوب عليه من قبل الإنجليز، لذلك أخذ مؤلف الكلمات التحايل عن ذكر اسمه في صياغة تحت ستار التغني. ويقول المؤرخ كمال النجمي:

« . . كادت منيرة المهدية أن تسلب عقول المتفرجين والمستمعين في مسرحها الكبير المزدحم. فقد كانت تغني عن ثورة سنة ١٩١٩ وزعيمها سعد زغلول.

وفي تلك الليلة المشهودة، وقفت منيرة على المسرح تتنحنح كعادة كبار أهل الطرب رجالا ونساء في ذلك العصر، ثم أشارت بدلال وكبرياء إلى التخت، فانطلق العود والقانون والناي والكمان والطبل، وانطلقت منيرة وراء التخت تغني بأعلى صوتها الذي كان يسمعه جميع من في المسرح بدون ميكروفون.

شال الحمام حط الحمام	من مصر لما للسودان
زغلول وقلبي مال إليه	أنده له لما أحتاج إليه
يفهم لغاه اللي يناغيه	ويقول حميحم يا حمام

وفي دوي الهتاف والتصفيق والتهليل والتكبير، ضاع الشطر الأخير من الكلام. فوقفت منيرة تردد بأعلى صوتها «ويقول حميحم يا حمام».

وبعد جهد هائل تبذله حنجرة منيرة المهدية في ترديد هذا الشطر، يهدأ المستمعون ويبدءون في التمايل مع الألحان، ثم يرددون مع منيرة «ويقول حميحم يا حمام».

تحاول منيرة أن تنتقل إلى المقطع الثاني من الأغنية، فيثور الناس ويهتفون: والنبي كمان يا ست. . قولي من الأول . . تستجيب منيرة بدلال وكبرياء. . وتعود إلى أول الأغنية فتتصرف في الكلام وتقول:

شال الحمام حط الحمام	من مصر السعيدة للسودان

وكأنما انفجرت قنبلة ذرية في المسرح عندما سمع الجمهور منيرة تقول: « من مصر السعيدة للسودان». بدلا من قولها في المرة الأولى: «من مصر لما للسودان».

ومع أن هذا الشطر من البيت ينكسر بسبب كلمة «السعيدة» التي انفجرت بسببها

القنبلة الذرية في المسرح . . فقد كان شعار «مصر السعيدة» متداولا في ذلك العهد كشعار «اليمن السعيدة» الذي كان متداولا في اليمن قبل سقوط الإمام.

وكان جمهور المسارح والملاهي في شارع عماد الدين والأزبكية وروض الفرج يمزق ملابسه من فرط الحماسة والطرب عندما يسمع مغنية أو يسمع مغنيا يقول: «مصر السعيدة». عندئذ تشتعل حماسة الناس كأنهم في ميدان القتال.

انقشع غبار القنبلة الذرية بعد أن رددت منيرة المهدية «مصر السعيدة» عشرين مرة على الأقل، حتى شبعت الأسماع والقلوب، وأصابتها تخمة الطرب فانتقلت منيرة إلى المقطع الثاني من الأغنية وزعقت بأعلى صوتها. ولكن الجمهور طلب إليها في إلحاح لا ينثني أن تعيد على مسامعه كلماتها عن «زغلول» الذي مال إليه قلبها. فتعود منيرة إلى حيث كانت في بداية السهرة، وترفع عقيرتها كأنها تغني من خلال ميكروفون (قبل أن تعرف مصر الميكروفون):

زغلول ومـــال قلبي إليـــه	أنده له لما احـتـــاج إليـــه

وتنفجر في المسرح قنبلة ذرية ثانية أشد هولا من الأولى فكلمة «زغلول» تعنى «سعد زغلول» الذي لا يستطع أحد أن يهتف باسمه علنا، وترتفع في المسرح أصوات منغومة تردد بوجد متأجج يشبه وجد الصوفية في حلقات الذكر «زغلول . . زغلول . . زغلول . . ». فإذا فرغوا من هتافاتهم ووجدهم، عادت منيرة تكمل هذا المقطع وتتثنى على الألحان:

«ويقول حميحم يا حمام»

وتنفجر القنبلة الذرية الثالثة، وتخفض منيرة من طبقة صوتها، وتغني في شبه انكسار عاطفي، ويتخضب صوتها بالدمع والحنان وهي تغني في نعومة وحلاوة، وكأنها تذوق طعم الكلام:

عـشق الزغـاليل غـيـتي	وحـبـهم من قـسـمـتي
حـبـيت كـتـير يا فـرحـتي	والناس عـوازل في الغـرام

وتغني منيرة

ييـجي بإيدي أطوقـه	وبين شـفـايفي أزقـقـه
وبوسـه واحـده تفـوقـه	ومع النديم يحلى الغـرام

وهنا يلقي الأفندية طرابيشهم فوق المسرح من شدة الطرب. ويلقي العمد والأعيان أغطية رءوسهم المختلفة تحت قدمي منيرة.. ويرمي أحد الأثرياء الأماثل تحت قدميها علبة قطيفة فاخرة يلتقطها أحد رجال التخت، فإذا بداخلها عقد ماسي يبلغ ثمنه في ذلك الوقت ثمن ضيعة من أجود الأراضي الزراعية».

لقد سلبت منيرة المستمعين صوابهم تماما.. وفي نهاية هذه الليلة المشهودة غنت منيرة:

البدر ينظر من سماه ويحسده على علاه
وإن كان يريد ألعب معاه شال الحمام حط الحمام

والبدر الذي ينظر من سماه، ويحسده أعداؤه على علاه، هو الزعيم سعد زغلول باشا.. هناك تناقض في الكلمات..

ولكن منيرة استطاعت بالرموز الشعبية الساذجة أن تنقذ هذه الأغنية الوطنية من قلم الرقابة البريطانية.

فهم الجمهور هذه الرموز الساذجة وجاوبها بعواطفه، لأن الذي يحب الحمام يفهم لغاه. أو كما قالت الأغنية:

فهم لغاه اللي يناغيه ويقول حميحم يا حمام

وانتشرت الأغنية وأصبحت على كل لسان، فلاحين وباشوات، حتى تحولت إلى ما يشبه النشيد الوطني تحديا لأمر قائد جيوش الاحتلال الذي أصدر أمرا عسكريا بسجن كل من يذكر اسم زعيم الثورة «سعد زغلول» ستة أشهر مع الشغل وجلده عشرين جلدة.

كان صوت منيرة يلهب حماسة الشعب، وكان الإنجليز ينظرون إلى مسرحها بعدم ارتياح، ويعدونه محرضا للجماهير على الاستمرار في الثورة، لكنهم لم يجرءوا يوما على إغلاق مسرحها أو اعتقالها.. أو إعطائها «لفت نظر» على الأغاني المحظورة التي تقوم بغنائها. فقد كان الجمهور يحب منيرة ويعد مسرحها قلعة يحتمى فيها من الإنجليز.

واستغلت منيرة نفوذها عند أصحاب الشأن في أخذ العفو عن كثير من الطلاب الذين كانوا يقدمون للمحاكمات أيام ثورة سنة ١٩١٩ .

كان الشعراء والزجالون ينظمون أغاني مظهرها الغزل والغرام، ولكنها في حقيقة الأمر تحمل معاني وأفكاراً ثورية . ومن هذه الأغاني لحن سيد درويش في أوبريت «التالتة تابتة» :

يا مصري اسمع	نصيحة تنفع
مالك وكسبك	يقوي قلبك
لو تعطي قرشك	لابن جنسك
بكره ييجي لك	ويبات في جيبك
وإن راح لغيره	عمره ما ييجي

وفي الرواية نفسها غنت منيرة :

يا بويا إديني عقلك	الأجنبي بده ياكلك
لو شفته في البورصة وقابلك	سلم عليه وعد صوابعك
في المنشية دولا حرامية	ويسرقوا الكحل من العين

وفي أوبريت «كلها يومين» أي يومين ويخرج الإنجليز . . رمز مؤلف الرواية (محمد يونس القاضي) إلى السلطان عبد الحميد بشخصية رمزية لرجل ذكي . . أما منيرة فقد كانت ترمز لمصر .

وفي هذه الرواية تروي الأخت لأخيها كيف أن الإنجليز استعانوا بهذا الرجل التركي وسلبوا أمواله فيثور الأخ . . ويصمم على قتل كل من يتسبب في هذه الكارثة، وتشجعه أخته على ذلك . . ويذهب لأداء المهمة وكلمات الأخت في أذنه :

شرفك لو ضاع منك واتهان
منين تجيب غيره بكره
وإن عشت عيش حر ومنصان
وإن مت خلي ده ذكرى

مـــالك مـــرصـــود ربك مـــوجـــود
عـــــمــــــرك مـــــحــــــدود

وفي لحن آخر من الرواية، تغني منيرة:

صـــابحــــة الزبـدة ... بـــلـــدي الـــزبـــدة
يــــا ولاد بــــلــــدي ... زبــــدة يــــا ولــــدي
اشــــتــــري واوزن ... عــنــدك واخــــــزن
واوعى تبــيــعــهــا ... ولا تـودعــــهـــا
عـنـد اللي يـخـــون ... لتــعــيش مــغــبــون

وفي الزمن الذي غنت فيه منيرة المهدية أغنية الزبدة، لم يكن الفلاح ليواصل الحياة لولا هذه الثروة الحيوانية المتواضعة التي يربيها بحرص بالغ عليها. كان الفلاح يحملها إلى السوق، فيرجع بعد بيعها بمال يكفي لشراء كسوة أولاده، ورطلين من اللحم وبعض الشاي والسكر، مدخرا محصول أرضه.

كان الفلاح يدافع عن أرضه، ويدفع عنها المتربصين لانتهابها وفاء لديونه التي تراكمت عليه ظلما وعدوانا.

وكانت منيرة في غنائها للزبدة أو بالزبدة تشير إلى الفلاح الغارق في الأوحال، وتشيد بكفاحه حفاظا على أرضه من الطامعين فيها والمتآمرين عليها من المرابين اليهود والأوربيين والبنوك الكبيرة والدكاكين العقارية الصغيرة المفتوحة ليلا ونهارا لسرقة الفلاحين المصريين وخطف أراضيهم.

سجلت منيرة المهدية أغنية «صابحة الزبدة» على أسطوانة بيضافون.

وعن هذه الأغنية كتب الناقد الفني كمال النجمي في كتاب «سحر الغناء العربي»:

.. غضب عشاق صوت منيرة، وعشاق فنها وجمالها من الباشوات والبكوات وأبناء بيوتات الترك والجركس.. وذهبوا إليها في بيتها، وفي كواليس مسرحها، وقالوا لها:

ـ إنت يا ست الستات مطربتنا نحن، لا مطربة الزبد البلدي..

والمعروف أن صانعي الزبد هم الفلاحون والفقراء الذين يخشون سطو جيرانهم الأقوياء وأصحاب الأراضي الزراعية الخصبة الشاسعة.

ونجحت أغنية منيرة المهدية برغم احتجاج «أبناء الذوات» عليها، ومعارضة «العثمانية» والمتفرجين ونجوم البلد على ألفاظها ومعانيها.

وأقبل مدير شركة أسطوانات بيضافون إلى سلطانة الطرب يرفع إلى أسماعها بنبأ نجاح الأسطوانة، ورجاؤه الحار أن تسمح له بطبعها مرة ثانية وثالثة بناء على طلب الجمهور. فوافقت السلطانة وقالت:

«لا تنسى أن ترسل إلى الأرياف عددا كبيرا من الأسطوانات».

ابتسم مدير الشركة معلقا:

«الفلاحون لا يشترون الأسطوانات يا ست!».

فسألت منيرة:

«إذن من الذي اشترى الطبعة الأولى؟».

أجاب مدير الشركة:

«الأعيان والذوات والموظفون والتجار».

وفي دهشة علقت منيرة:

«ولكن الذوات عارضوا الأغنية!!».

فأجاب المدير:

«ولكنهم اشتروها».

لم يكن في مقدور الفلاحين شراء الأسطوانة برغم رخص ثمنها، ولكن بعض العمد وصغار الأعيان حصلوا عليها وأداروها على الفونغراف، فأبدى الفلاحون اهتماما خاصا بها، لا طربا لصوت منيرة المهدية الفضي، وما يتضمنه من بحات وذبذبات، وإنما أعجبهم من الأغنية كلامها الذي يصدر بلا افتعال عن لسان حالهم:

فـــاطمـــة التـــيـــمي | أم الشـــيـــمي
جــــوزها بـلـبـــدة | ويـبـــــيـع زبـدة
مش عــيب يا صبــاح | عـــيـشــة الفــلاح
ده بمحــــــراتــه | ومــعــــاه مــراتــه

ماشـيــه تســاعــده

لم تكن الزبدة في هذه الأغنية الشعبية البسيطة مجرد زبدة مشتقة من لبن البقرة، أو لبن الجاموسة، بل كانت في الحقيقة زبدة الأرض المصرية المغتصبة. كانت كلمة زبدة في الأغنية رمزا وطنيا وصيحة شعبية.. فالزبدة بلدي.. وبلدي هي الزبدة.

وكانت منيرة تجلس على كرسي الطرب في عاصمة الترك والجركس والباشوات، وقناصل الدول. وكان ثراؤها لا يمنعها من التعاطف مع الفلاحين والفقراء باعة الزبد، وكان ذلك خلال فترة ثورة سنة ١٩١٩.

وجهت منيرة المهدية الفن المصري إلى التعاطف مع الفلاح والعامل، وكانت مصر يومئذ طعمة للناهبين على اختلاف أجناسهم يرتعون في أرضها طولا وعرضا تحت ظل الامتيازات الأجنبية والحماية البريطانية.

وحين كانت منيرة تتغنى بالزبد ـ مثلا ـ استجابة لشعورها الوطني العفوي.. كانت أكثر أغانيها الأخرى استجابة لعواطف السميعة المتخمين بالمال، المختالين بالأوسمة الرفيعة، والألقاب الفخمة.

وكان جمهور منيرة القادر على سماعها في مسرحها وشراء أسطواناتها، ودعوتها إلى الأفراح، والليالي الملاح، يتألف من أولئك السادة، ومن تجار القطن، ووجهاء وأثرياء الحرب العالمية الأولى، وكبار الموظفين، وظرفاء القاهريين وأسخيائهم، والشبان الحالمين بالمغامرات العاطفية الغامضة، أو المغامرات الفنية المدهشة، ثم أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة، المتطلعين إلى فوق.

ومع ذلك كانت منيرة تتغنى بالزبدة والفلاحين، وتضع هذا التغني على أسطوانة تلاقي من الرواج أكثر مما تلاقي أسطوانات كثيرة ذائعة الصيت. كالأسطوانة التي تقول:

يا منعنشة يا بتاعة اللوز
بدي ألاعبك فرد وجوز
إن كنت حلوة وغندورة
قومي هاتيلي عصفورة
مدردحة ومالهاش جوز

وسجلت منيرة المهدية وسيد درويش طقطوقة تتحدث عن البخت واليانصيب:

يا مين يا صبايا يندهلي
وأشوف له بخته ع الباهلي
عنده قضية شرعي وأهلي
أو مختلطة كله في البخت
ويصدق فالك يا حبيبة
تبقي انت منيرة المهدية
والظاهر انك مصرية
أعدائك كتير ولالكيش بخت
أنا منيرة المهدية
حب الوطن عندي غية
أفدي بلادي الحرية
بالروح وأهلي ومليش بخت
كان فين ده كله اللي جرالك
الله يجازيهم عزالك
ودي قسمة يا بنتي وقلة بخت

لم تكن الطقطوقة المتداولة وقتئذ والتي كانت تتناول موضوعات تنم على الدلاعة والخلاعة هي السائدة وحدها في الأسواق. فلو بحثنا في الميراث الفني لمنيرة المهدية لوجدنا العديد من الأغانى التي تحمل بصدق عفوي ما تنبض به أحاسيس الشعب المصري من مشكلات وأحزان.

انعقاد مجلس الوزراء في عوامة منيرة المهدية:

عاشت منيرة في فترة كان الوطن يعاني فيها من الاحتلال، فاهتمت بالأغاني الوطنية لتساند شعب مصر في وقفته ضد الاستعمار.

وكان رئيس الوزراء «حسين رشدي باشا» من رواد مسرحها ومن أشد المعجبين بها.

وتحكي منيرة عن صلتها برئيس الوزراء فتقول:

«.. لا أذكر تاريخ أول لقاء لي مع حسين رشدي باشا. ولكن هذا التعرف جاء بعد توليه رئاسة الوزارة. إنه شخصية مثقفة يجيد اللغة الفرنسية. وقد قال لي إنه مكث في شبابه ما يقرب من سبعة عشر عاما في باريس، حيث استمع إلى الموسيقى الغربية.. إلا أنه يميل إلى الاستماع إلى الموسيقى والغناء العربي.

وكنت ألاحظ أنه كثيرا ما كان يتردد على الرواية الواحدة أكثر من مرة. وكان يأتي إلي في الكواليس لتهنئتي.. وتشجيعي.. وكثيرا ما كان يداعبني بالنكات.

كان رشدي باشا يحضر إلى المسرح بصحبة بعض الوزراء.. وفي إحدى هذه الزيارات قال لمنيرة:

ـ أنت تقدري تبلفي الإنجليز عال.. غنوة منك تجيب الاستقلال لمصر!!

وعقب عبد الخالق ثروت باشا قائلا:

ـ بالعكس يا باشا، ممكن الإنجليز يسمعوها وتعجبهم، فيقعدوا في مصر على طول!!

وكثيرا ما كان رشدي باشا يأتي إلى مسرحي وهو منهوك القوى.. عصبي المزاج.. مشتت الفكر بسبب ما تصادفه من الأزمات. وكنت أنا بدوري أحاول التخفيف عنه.. وأسمعه بعض النكات.

وعندما كانت الأمور تتعقد.. كان رئيس الوزراء يجتمع بوزرائه في عوامتي. فلم يكن يخطر على بال أحد أن مجلس الوزراء منعقد بمنزل المغنية منيرة المهدية.

وكان رشدي باشا يقول لي:

ـ لما آجي عندك مخي بيروق . . وبالي بيستريح . . وبعرف أفكر . يظهر أني لازم أنقل مكتبي عندك هنا .

وكنت أضحك وأداعبه وأقول :

ـ وفي الحالة دي تعملني وزيرة ! !

أصدرت السلطات البريطانية قراراً بمنع التجمعات . اجتمعت الوزارة في عوامة منيرة وقرروا معارضة هذا القرار . . ويمكن اعتبار هذه الجلسة الشرارة الأولى للأحداث التي مهدت لثورة سنة ١٩١٩ .

لم يستطع حسين رشدي باشا الوقوف ضد سياسة الإنجليز فترة طويلة ، واضطر للتعاون معهم ، وأصدر أوامر باعتقال بعض الوطنيين وزجهم في السجون .

وكانت منيرة بوطنيتها تحاول استغلال نفوذها في إطلاق سراحهم . وكان من هؤلاء شاب وطني يدعى «محمود جبر» .

وبينما كانت منيرة تحاول أن تتوسط للإفراج عن هذا الثائر المتحمس ، قال لها رئيس الوزراء حسين رشدي باشا :

ـ اسمعي يا منيرة ! الراجل ده أمره مش بإيدي ، الإنجليز وحدهم يقدروا يخرجوه من السجن . .

وسألت منيرة رئيس الوزراء باستغراب :

ـ ليه يا معالي الباشا ، كل مرة كنت سعادتك صاحب اليد الطولي في الإفراج عنه ؟

وأجاب الباشا :

ـ ده صحيح . . لكن ده كان زمان . .

وتساءلت منيرة :

ـ ودلوقت يا باشا ؟

وأجابها الرجل :

ـ دلوقت هو عند الإنجليز . . سجين في إحدى ثكنات «قصر النيل» .

وذهبت منيرة إلى دار الحماية ، وطلبت مقابلة المعتمد البريطاني . وجاء الرجل مرحبا فبادرته قائلة :

ـ إنني بحاجة إلى خدمة لا يؤديها لي غيرك .

وقال المعتمد البريطاني :

ـ وما هي هذه الخدمة؟

فأجابته منيرة :

ـ هناك سجين سياسي يدعى محمود جبر أريدك أن تطلق سراحه على الفور . .

وبعد تفكير عميق ، قال لها المعتمد البريطاني :

ـ لقد علمت أنك سعيت لإطلاق سراح هذا الرجل مرارا وتكرارا ، وإني لأسأل ما الذي يدفعك إلى ذلك؟ هل تحبينه؟ هل تودين الزواج منه؟ إذا كان هذا هو السبب فإنني على استعداد لتحقيق رغبتك ، وإلا فإني آسف . . فهو رجل خطير ولا يسعني التفريط فيه بهذه السهولة ! !

وأطرقت منيرة تفكر بإمعان وروية فيما قاله لها المعتمد البريطاني . . صحيح أنها كانت تستلطف محمود جبر ، وهو أيضا كان يبادلها الاستلطاف بمثله ، وكان يتردد على ملهى «نزهة النفوس» من حين لآخر ، لكي يستمتع بسماع صوتها العذب وهو يشدو أجمل الألحان . ولكن الإعجاب ، وإن كان من الطرفين ، فإنه لم يصل يوما إلى مرتبة الحب الذي هو مقدمة طبيعية لأي زواج .

وبالرغم من معرفتها لذلك ، فقد كان عليها أن تحزم أمرها ، تقرر إما الزواج من محمود جبر ، وإما تركه مرميا في غياهب سجون الإنجليز . قالت منيرة :

ـ الواقع كما استنتجت أنه الرجل الذي سيصبح زوجي ، فهل لك أن تطلق سراحه؟

فأجابها المعتمد البريطاني قائلا بدهاء الإنجليز :

ـ ولكن بشرط واحد . . هو أن يتم الزواج حالا ، وأمامي ، وقبل أن تخرجا من هذه الدار . .

ووافقت منيرة ، واستدعى المعتمد البريطاني المأذون ، ثم جيء بمحمود جبر ، ليعقد قرانه على منيرة المهدية بشهادة اثنين من موظفي دار الحماية البريطانية .

وحدث ما توقعه المعتمد البريطاني ، فقد انصرف محمود جبر بكل قواه لرعاية شئون زوجته ومضاعفة أرباحها . وقد جنى لها أطيب الثمار ، بينما انصرفت هي إلى فنها تغني وتمثل . ولكن هذا الزواج انتهى بالطلاق بعد أربع سنوات بسبب خلاف لم يحل بالحسنى .

ويحكي مصطفى أمين في مقاله عن منيرة المهدية وموقفها مع السلطات المصرية ، فيقول :

« . . حدث أن كانت منيرة المهدية مدعوة في حفلة «بال ماسكيه» (حفل تنكري) في «الكوزمو جراند» ، وكانت تلبس ملابس كليوباترا . . جاء صاحب الدولة حسين رشدي باشا رئيس مجلس الشيوخ ، وقبل يد منيرة وصاح :

ـ فين أنطونيو؟ أنا لازم أموته ، مفيش حد غيري يقرب على منيرة . أنا لازم أمثل دور أنطونيو .

ووصل الجنرال الملك فؤاد . . وثار . كيف يجوز لرئيس مجلس الشيوخ أن يقبل علنا يد مطربة؟

واستدعى عبد الخالق ثروت ، وطلب منه أن يبلغ غضبه السامي إلى رئيس مجلس الشيوخ .

وطلب ثروت باشا رئيس الوزراء من الملك أن يتولى جلالته توبيخ رئيس مجلس الشيوخ بنفسه .

وأرسل الملك واستدعى حسين رشدي باشا وتحدث معه بعنف . . ورد عليه رشدي باشا بهدوء قائلا :

« . . ليس في الدستور المصري مادة تمنع رئيس مجلس الشيوخ من أن يقبل يد

مطربة. ضعوا هذه المادة في الدستور وأنا أعدكم أنني بعدها لن أقبل أيدي المطربات والممثلات».

وجاء في رواية لمحمد عبد الوهاب:

«سمعت قصة تداولها الشعب، هي أن رئيس وزراء من أكبر رؤساء الوزارات اللي شافتها مصر، كان عندها في العوامة، كان مبسوط شوية، فشرب شمبانيا من جزمتها.. حاجة من هذا القبيل.

وأنا عندما تعرفت عليها حسيت بأنها جديرة بهذا.. يعني كان ممكن!!

منيرة كانت شخصية تجذب الرجل.. الصغير والكبير، فهي سيدة قبل أن تكون مغنية!».

الفصل الثاني عشر

أعمال منيرة المهدية المسرحية

ـ ضحية الغواية :	ألحان سلامة حجازي
ـ على نور الدين :	ألحان سلامة حجازي
ـ صلاح الدين الأيوبي :	ألحان سلامة حجازي
ـ كرمن :	اقتباس فرح أنطون ، ألحان كامل الخلعي
ـ تاييس :	اقتباس فرح أنطون ، ألحان كامل الخلعي
ـ عايدة :	تأليف سليم نقاش (ألحان عشرة ملحنين)
ـ سميراميس :	(لحن الفصل الأول منها داود حسني ، ولحن الفصل الثاني كامل الخلعي، والفصل الثالث رياض السنباطي)
ـ أدنا (أو إكسير الحب) :	اقتباس فرح أنطون ، ألحان كامل الخلعي .
ـ روزينا :	اقتباس فرح أنطون ، ألحان كامل الخلعي .
ـ كارمنينا :	اقتباس فرح أنطون ، ألحان كامل الخلعي .
ـ التالتة تابتة :	تأليف الشيخ محمد يونس القاضي، ألحان كامل الخلعي .
ـ البريكول :	تعريب عبد الحليم المصري، ألحان كامل الخلعي .
ـ البوهيمية :	ألحان كامل الخلعي .
ـ كلام في سرك :	تأليف الشيخ محمد يونس القاضي، ألحان كامل الخلعي .

- العذارى : ألحان كامل الخلعي ، بالاشتراك مع محمد عبدالوهاب .
- الفراشة : ألحان كامل الخلعي .
- عواطف البنين : تعريب إلياس أفندي فياض .
- صدق الإخاء : ألحان سلامة حجازي
- عظة الملوك : ألحان سلامة حجازي
- شهداء الغرام : ألحان سلامة حجازي
- غانية الأندلس : ....
- الغندورة : تأليف بديع خيري ، ألحان داود حسني .
- أنس الجليس ....
- بائعة التفاح ....
- قمر الزمان : ألحان داود حسني .
- صاحب الملايين : ألحان داود حسني .
- شوف لك واسطة : ألحان داود حسني .
- الأميرة الفلاحة : ألحان داود حسني ، ومحمد عبدالوهاب .
- المظلومة : تأليف محمد يونس القاضي ، ألحان محمد القصبجي ، وكامل الخلعي ، ومحمد عبدالوهاب .
- كيد النسا(أو قليل البخت) : تأليف محمد يونس القاضي ، ألحان محمد القصبجي .
- حرم المفتش : تأليف محمد يونس القاضي ، ألحان محمد القصبجي .
- حماتي : تأليف محمد يونس القاضي ، ألحان محمد عبدالوهاب .
- لص بغداد : ألحان د . أحمد صبري النجريدي .
- حورية هانم : تأليف بديع خيري وألحان كامل الخلعي .
- مملكة الحب : ألحان رياض السنباطي .

- عروس الشرق : ألحان رياض السنباطي .
- كليوباترا ومارك أنطوان: اقتباس سليم نخلة ، وشارك في تعديل بعض المواقف وكتابة الفصل الثالث نظما محمد يونس القاضي ، ألحان سيد درويش ، ومحمد عبدالوهاب .
- جيوكندا : تأليف بديع خيري ، ألحان زكريا أحمد .
- الأميرة روشنارا : تأليف بديع خيري ، ألحان زكريا أحمد .
- الأميرة الهندية : تأليف حامد السيد وزكي إبراهيم ، ألحان زكريا أحمد .
- أبو النوم : ألحان زكريا أحمد .
- كلها يومين : تأليف الشيخ محمد يونس القاضي ، ألحان سيد درويش .

الفصل الثالث عشر
التعليق على أهم أعمال منيرة المهدية المسرحية

أوبرا كرمن :

وهي أوبرا فرنسية . مؤلفها بروسبير ميريميه ، وملحنها جورج بيزيه . وهي من أشهر الأوبرات التي قدمت في أوربا ، على الرغم من فشلها في عرضها الأول .

وأوبرا كرمن تمتلىء بالعواطف الجياشة والحب والرغبة في الانتقام فبطلتها كرمن فتاة غجرية لها مشاعر تقترب من المشاعر الشرقية ، كما أن هذه الأوبرا مليئة بالرقص الإسباني والألحان الغنائية .

اقتبس هذه الرواية وترجمها إلى العربية فرح أنطون ، وأعاد صياغتها لتلائم الذوق العربي والمصري على وجه الخصوص . تعرضت هذه الأوبرا المعربة إلى نقد لاذع .

خرجت مقالات بقلم فرح أنطون يرد فيها على الهجوم الذي تعرض له بسبب الاقتباس من الفن الأوربي . . قال :

« . . إن هذا النوع (يقصد الأوبرا) جديد على المصريين ، ويصعب نجاحه ، فلابد أن يصحبه ضجيج إعلامي هائل يستلفت أنظار العامة والسادة لكي يقبلوا على رؤية هذا النوع الجديد» .

في إعلانات كرمن كان فرح أنطون يطلق على نفسه : «ناقل الطريقة إلى المراسح العربية» ، وكانت السيدة منيرة تغرى متفرجيها بأنها سترقص الإسبنيولي وتتسلق الجبال وتقود العصابات وحتى تشوف البخت ، بالإضافة إلى العديد من الألحان التي ستشدو بها .

كانت منيرة المهدية لديها طموح كبير لتطوير المسرح . . . وقد تلاقى هذا مع طموح الكاتب ، فقررا خوض المغامرة الجديدة عن طريق تقديم أوبرا كرمن .

يقول الدكتور سامي عبد الحليم في كتاب «مسرح منيرة المهدية» :

« . . إن كامل الخلعي ملحن الأوبرا كان مجمل ما صنعه للمسرح الغنائي قبل كرمن قليلا جدا ، وكانت براعته التي شهد له بها الناس في الموشحات القديمة غير مطمئنة للإقبال على تلحين مثل هذا النوع .

عزم الخلعي على السفر إلى إيطاليا للاطلاع والاستماع . . وبالطبع ليس للدراسة ، وبعد رحلته القصيرة عاد ليقوم بتحويل الألحان العريقة إلى ألحان عربية ، أو بالأصح ألحان مسرحية ذات الطابع الشرقي مع الاحتفاظ بطبيعة الحال ببعض الألحان الفرنسية » .

وذكر في إحدى الإعلانات ما يلي :

«١٨٠ لحنا مصريا وإفرنجيا في كرمن تُغنى غناء وتوقيعًا على الموسيقى ، منها ٤٣ لحنا تغنيها السيدة منيرة المهدية ممثلة دور كرمن وحدها على توقيع الموسيقى ، فضلا عن عشرات قطع من موسيقى كرمن الفرنسية الأصلية مدمجة في سياق الرواية العربية . وعلى جانب آخر فإن محمود جبر زوج السيدة منيرة المهدية ومدير أعمالها ، لم يبخل على الأوبرا من ملابس وديكورات» .

قال محمد تيمور :

« . . صرف محمود بك جبر ما في جيبه من مال من أجل نجاح رواية كرمن ، ومحمود بك اعتاد ألا يبخل بما في جيبه في سبيل الفن الذي تقوم زوجته بإحيائه ، وتلك حسنة نشكره عليها شكرا جزيلاً» .

شارك في أوبرا كرمن خمسون ممثلا وأربعون ممثلة ، قادهم جميعا المخرج عبد العزيز خليل (كما ذكر الإعلان في ذلك الوقت) .

وقام مدير الجوق الفني الأستاذ عبد العزيز خليل بدور «دون خوزيه» ومنسي فهمي في دور «مصارع الثيران» وحسن موسى «ضابط الفرقة» وسرينا إبراهيم «ميكائيلا» .

وذكر في الإعلان نفسه ما يلي :

«لأول مرة السيدة منيرة المهدية تمثل دورا نسائيا» .

كان العرض الأول لأوبرا كرمن يوم ٢٢ من مارس سنة ١٩١٧ على مسرح الكورسال (مسرح محمد فريد الآن) حيث ارتفع الستار الساعة الثامنة والنصف بمصاحبة فرقة موسيقية يرأسها عبد الحميد علي. وجاء في تعليق لمحمد تيمور على هذه الأوبرا:

«إن الرواية نجحت نجاحا كبيرا، وأقبل الجمهور عليها في كل مرة مثلت فيها، وكان بعض هذا النجاح راجعا إلى سهولة موضوعها.. موضوع الرواية حب وغرام وهجر وانتقام، وكل هذا يفهمه الأديب الجاهل. كما أن صوت منيرة.. ذلك الصوت العذب الذي إذا سمعه السامع ترنح وهتف وقام وصفق بيديه استحسانا وإعجابا بتلك الفرقة الكبيرة والنجمة الجميلة».

ورأى محمد تيمور أن ما قدم على خشبة المسرح من تقليد عربي لأوبرا كرمن كان أقل مستوى بكثير من حيث الألحان على وجه الخصوص من الأوبرا الأجنبية التي راقت الكثيرين من مثقفي العصر أن يرونها في ثوبها الأجنبي.

وبما أن الفن الأوبرالي يعتمد في المقام الأول على الموسيقى، فإن الواجب بل الضرورة تقتضي أن يزن هؤلاء النقاد بميزانها العرض المسرحي، يقارنوا بين ما حاول تقديمه هؤلاء، وما وقر في أذنانهم هم من ألحان فرنسية متنوعة.

وقد أدت تلك المقارنة الظالمة طبعا إلى أن استقر في أذهانهم أنه كان من الأجدر بمنيرة المهدية ومن معها من فنانين، وبخاصة المؤلف والملحن أن يلجئوا إلى موضوع عربي يتفق مع طبيعة الألحان المصرية التي يعتقد نقادها أنها غير قادرة على التعبير المسرحي.

فالموسيقى الأوربية مثلا من وجهة نظر تيمور غزيرة المادة مختلفة النغمات، بينما المصرية تكاد تسير على نهج واحد، وتفتقر إلى التنوع والحيوية. وإن الخلعي ملحن الموشحات وصاحب كتاب قيم أفاض فيه الفنان علمه وأدبه، يُعَدُّ مرجعا لكل مشتغل بفن الغناء. وكان محمد تيمور يرى أن أسلوب تلحين الأوبرات يحتاج إلى نوع آخر من التلحين. وجاء في نقده:

«إن ألحان الرواية كانت ذات مقام رفيع إلا أنه كان ينقصها الذوق المسرحي».

ودافع كامل الخلعي عن نفسه وعن ألحانه بأن المشكلة لم تكن في الألحان بقدر ما كانت مشكلة آلات موسيقية. فالتخت الشرقي غير قادر على التعبير الذي تتطلبه

الأوبرا. على أن نقد تيمور لم يبخس من قدر أوبرا كرمن، فقد كانت خطوة جديدة وجريئة بالنسبة لمنيرة المهدية والمسرح الغنائي. كما حرص عبدالحميد على قائد الفرقة على تدوين الأوبرا بالنوتة الموسيقية والتشديد على الفرقة بالتقيد بها.

لم يقتصر نقد محمد تيمور على الموسيقى والغناء وإنما تخطى ذلك إلى نقد التمثيل الذي كان في مجمله من وجهة نظر تيمور غير مناسب لطبيعة الأدوار.

ورأيه عن منيرة أنها ممثلة مبتدئة قامت بجهد كبير، إلا أنها لم تستطع أن تسيطر على الدور من البداية حتى النهاية، فهي طورا كرمن وطورا المطربة منيرة التي قدمت في هذه الرواية ٤٣ لحنا. وإن صوتها في أثناء التمثيل كان ضعيفا يصعب على الناس سماعه.

أوبرا تاييس:

وهي أوبرا ذات موضوع مصري برغم شهرتها الأجنبية. وتاييس هي ثاني أوبرا قدمتها منيرة المهدية. جاءت بعد سنة من عرض أوبرا كرمن. وكان أفراد العمل بها هم أنفسهم الذين قاموا بأوبرا كرمن من مخرج وملحن وقائد ومغنين.. ولم تلق هذه الأوبرا النجاح المنتظر.. على الرغم من المجهود المبذول من الملحن كامل الخلعي الذي لحن في هذه الرواية ١٩٥ لحنا. وأرجع محمد تيمور هذا الفشل إلى صعوبة فهم القصة بما فيها من فلسفة. وقد حاولت منيرة أن تعالج هذا الفشل الجماهيري بالإعلانات التي تحض المتفرجين على الإقبال على تاييس، بل إنها لجأت إلى عقد مقارنات في الإعلانات بين كل من أوبرا كرمن وتاييس. فجاء في الإعلان:

- تاييس ترد على كرمن.

- تاييس تزاحم كرمن في وطنها.

- حكم الأدباء والموسيقيين بينهما.

- إن موضوع تاييس أرقى من موضوع كرمن.

- إن ألحان تاييس أكثر من ألحان كرمن.

- **إن مناظر تاييس أبدع من مناظر كرمن.**

وجاء في الإعلان :

الجمهور سيرى ليلة ١٦ من مايو أيتهما تكسب القضية !!

وفي ختام الإعلان :

تمثل السيدة منيرة المهدية (دور تاييس) حيث ترقص الرقص المصري والبيزنطي والآسيوي.. ولزيادة الإغراء تقدم أسعار دخول مخفضة للجمهور.

برغم كل هذه المغريات فشلت أوبرا تاييس ، ورأت الفرقة عدم الاستمرار في تقديم الأوبرات الجادة .

وجاء نقد محمد تيمور لأوبرا تاييس :

«أما تمثيل الرواية فقد كان متقنا أو أكثر إتقانا من رواية كرمن ، والسيدة منيرة ظهرت في تاييس خيرا منها في كرمن ، وابتدأت في رفع صوتها في الكلام . . . ».

«أدنا» أو «أديني جيت» :

بعد فشل أوبرا كارمن وتاييس جماهيريا لجادة موضوعهما ، فكرت منيرة في أن تقدم أعمالا مسرحية غنائية خفيفة . . فكانت «أدنا» التي كان موضوعها كوميديا ، تدور أحداثها في قرى إيطاليا حيث الفلاحون بحياتهم وطباعهم .

وكان الداعي إلى هذه الرواية هو الفشل الجماهيري الذي لاقته تاييس ، واحتياج الجوق إلى نجاح جماهيري يعوِّض هذا الفشل .

وأدنا مقتبسة من رواية «إكسير الحب» للمؤلف الإيطالي «مارتيني» . . عربها فرح أنطون (مقتبس تاييس وكرمن) .

وموسيقى هذه الرواية قسمان ، قسم أفرنجي وهو مأخوذ من الأصل الذي وضعه الموسيقي الإيطالي المشهور «دونيزيتي» الذي كرمه مشيِّد الأوبرا السلطانية برسم اسمه وصورته في سقفها مع الملحنين فردى وبيزيه وماسنيه وغيرهم . أما الجزء الموسيقي العربي فوضعه كامل الخلعي (ملحن تاييس وكرمن) .

ويضم هذا العمل ٣٥ لحنا كوميديا ـ كما شاركت جوقة الراقصات في الفصول الثلاثة . وكتب النوتات الموسيقية المسيو جان مسيتى . وبلغ عدد الممثلين ٦٠ ممثلا وممثلة . وقامت منيرة في هذه الأوبرا بدور أدنا .

ورواية أدنا تجمع بين الكوميدي والفودفيل الراقي والأوبريت . وبهذه الأوبريت دخلت الروايات الغنائية المضحكة في مصر في طور جديد يرضي الخاصة والأدباء والمتعلمين ، ومعها عاد هذا النوع إلى أصله الراقي .

جاء في مقال سامي عبد الحليم في كتاب مسرح منيرة المهدية :

« . . خلا هذا النوع من الخشونة والفجاجة وقبح الألفاظ الذي ساد كوميديات ذلك العصر ، ونذكر على سبيل المثال أسماء بعضها لنعرف مدى التدني الذي يمكن أن تكون عليه كوميديا فترة الحرب العالمية الأولى . . فمثلا :

«سكرة بنت (. . .) كلب» التي مثلها عزيز عيد وروز اليوسف ـ و«الخازوق المغري» لفرقة مصطفى أمين . . وغيرها .

ومن هذه التسميات يظهر حجم الابتذال الذي صاحب تلك الأعمال . . ومن هنا كانت أدنا فاتحة لمسرح كوميدي راق وجاد .

ومقتبس المسرحية فرح أنطون أصدر بيانا نشره في إحدى الإعلانات يقول فيه :

« . . حرصت في هذه الرواية على لغتنا . . لغة الأدب ، لغة العرب . ولذلك كتبت باللغة الكتابية لا باللغة العامية ، مقاومة للعادة الجديدة التي تفشت وهي جعل اللغة العامية لغة للتمثيل . . ولم تستعمل في هذه الرواية اللغة العامية إلا في المواضع التي يحول استعمالها فيها ، من غير أن ننسى أو نهمل لغتنا الأصيلة الجميلة» .

أي أن الأوبرا قد كتبت بلغة خليط هي العربية ولهجتها العامية . وقد لاقت هذه اللغة المزدوجة استحسان الجمهور ، ومدحها الناقد محمد تيمور حيث قرر :

«أنه أعجبه أن الأوبرا برغم كوميديتها خالية من كل لفظ بذيء تحمر له خدود الشيخ قبل الفتاة ، وهذه أول خطوة في ترقية التمثيل الكوميدي في مصر . . ونحن نشكر صديقنا فرح أفندي أنطون على ذلك » .

وهناك مميزات كثيرة جاءت في هذه المسرحية . يقول فرح :

«. . هذه الرواية مبنية على موضوعات انتقادية أدبية راقية ، وليس الغرض منها مجرد النكتة ، لأن غرضها تحليل أخلاق وعواطف وعادات ونقدها».

ومن هذا يتضح لنا أن مسرح منيرة المهدية كان وراء الارتقاء بالكوميديا ، على الرغم من الانحلال الذي كان يسود هذه الفترة . . فترة نهاية الحرب العالمية .

وعن الألحان أضاف أنطون :

«. . ألحانها كلها موضوعة وضعا جديدا ومبتكرا ابتكارا ، وليست مجموعة من ألحان قديمة معروفة ، تداولتها الأذن ، وبذلك تكون ألحان أدنا كألحان كرمن وتاييس (محصولا) جديدا بكرا للموسيقى المصرية ، ورأسمالا جديداً لها».

ويبدو من هذا التعليق أن العادة المتبعة آنذاك في تلحين الروايات كانت تكرار الألحان في المسرحيات الغنائية .

وكان من السائد أيضا إعادة الروايات بأسماء مختلفة لجذب الجمهور باعتبار أن الرواية المقدمة جديدة . ومنيرة المهدية كانت أيضا تستعمل هذا الأسلوب ؛ فعندما أعادت عرض مسرحية أدنا ، وكان ذلك حوالي ١٩٢٢ ، غيرت اسمها إلى «أديني جيت» .

وقد سبق أيضا أن غيَّر جورج أبيض أسماء بعض مسرحياته ، ونذكر منها على سبيل المثال : مسرحية «فتح بيت المقدس» التي سميت فيما بعد «صلاح الدين» و«مملكة أورشليم» .

إن أدنا لم تكتف بأن تكون أول أوبرا كوميك أو أوبريت كوميدي ، وإنما أضافت إلى ذلك الجديد ، حيث أغنت الموسيقى وزادتها ثراء ، وذلك بأن زاد فيها عدد العازفين في الأوركسترا ، وأدخلت عليها أنواع جديدة من الآلات لم تكن مستعملة في موسيقانا من قبل ، وهو ما كانت منيرة تحرص على كتابتها في إعلاناتها .

البدعة الجديدة في أدنا ـ يوقع ألحانها أوركسترا «مثلث» :

١ـ أوركسترا أفرنجي (بيانو ـ كمنجات ـ كونترباز ـ فلوت .. إلخ).

٢ـ أوركسترا شرقي (قانون ـ عود ـ ناي ـ من أشهر الموسيقيين).

٣ـ أوركسترا عسكري (ويشترك في التمثيل على المرسح) . (وبذلك تنضم آلاتنا الشرقية إلى المرسح).

كما جاء في الإعلان :

ألحان السيدة منيرة المهدية في أسطواناتها تملأ أنحاء الشرق كله، وألحانها في الأوبرا تملأ كل سمع في مصر، ومع ذلك سيكون إبداعها في هذا النوع الجديد فائقا كل ما تقدمه؛ لأنه يجمع بين إبداع الكوميدي المبهج وإبداع الأغاني المضحكة وإبداع الرشاقة المرسحية التي اشتهرت بها :

«ـ منيرة المهدية لأول مرة في دور كوميدي» .

وفي إعلان آخر :

«جوق منيرة المهدية ، دار التمثيل العربي ، إدارة محمود بك جبر .

شيء جديد في مصر ـ لانظير له ولا تاييس وكرمن ـ إنشاء الكوميدي العربي الراقي ـ والأوبرا كوميك .

الضحك ذو الموضوع الراقي ـ مع الموسيقى والألحان والرقص والأوركسترا المثلث .

يملأ الرواية من أولها إلى آخرها بهجة ورواء .

بطريقة تجمع بين الكوميدي والفودفيل الراقي والأوبريت، وبذلك تدخل الروايات الغنائية المضحكة في مصر في طور جديد يرضي الخاصة والمتعلمين، ويعود هذا النوع إلى أصله الراقي الذي كانت بدايته رواية (مصر الجديدة) (وبنات الشوارع) تأليف مقتبس تاييس وكرمن وأدنا ، وهما أول النوع الكوميدي المصري الذي تفرع بعد ذلك أشكالا في مراسح مختلفة .

وقدمت منيرة المهدية أعمالها المسرحية تحت اسم «جوق الممثلة المصرية السيدة منيرة المهدية» . قامت منيرة في بعضها بالدور الرجالي . . منها :

رواية «ضحية الغواية» و «على نور الدين» وذلك عام ١٩١٦ . حيث قامت بدور راءول ، ودور على نور الدين .

وفي سبتمبر من العام نفسه قدمت رواية «صلاح الدين الأيوبي» ، وفيها مثلت دور وليم وأنشدت في هذه المسرحية العديد من الألحان منها :

يا سرور القلب وافي ـ أني أتيت طوع غرامي ـ يا من تعرض مني المجد للخطر ـ

عذبيني فمهجتي في يديك ـ يا فؤادي قد حلا ورد المنون ـ اصبروا وارحموني ياناس ـ والقصيدة المشهورة : إن كنت في الجيش أدعى صاحب العلم . . من ألحان الشيخ سلامة حجازي .

كما قامت منيرة المهدية بدور نديم في رواية صدق الإخاء. وفي أوبرا عايدة قامت منيرة بدور رداميس قائد الجيوش المصرية حيث أنشدت قصيدتين مشهورتين هما :

يا طرف جود بالدمع ـ وسلام الله يا دار السلام . . إلى جانب بعض الألحان الأخرى. ومن روايات الشيخ سلامة حجازي قدمت منيرة أيضا «شهداء الغرام» في دور روميو التي غنت فيها القصيدة المشهورة : سلام على حسن .

وتعرضت منيرة لكثير من النقد حول قيامها بأدوار الرجال ، كذلك بالنسبة لتعريب الأوبريتات إلى العربية ، واستعمالها لبعض الألحان الأصلية . . خاصة من الأقلام التي تلقت ثقافتها في الغرب وسبق وأن استمعوا إلى هذه الأوبرات والأوبريتات الأجنبية . ومن بين هذه الأقلام الناقد الكبير محمد تيمور الذي كتب أكثر من عمود انتقد فيه أوبرا تاييس ، منها ما يعتبر ثناء على ما تقدمه منيرة المهدية ومنها ما هو نقد على بعض عناصر الرواية . ومن هذا النقد :

« . . إن ما تقوم منيرة المهدية بإحيائه يدخل تحت لواء الفن؛ لأنه من نوع الأوبرا والأوبريت أو الأوبرا كوميك (الغناء التمثيلي) .

إن الحكومة الفرنسية تصرف من حر مالها على هذا الفن في بلادها أكثر مما تصرفه على الدراما والتراجيدي والكوميدي. والسيدة منيرة لم تفعل بعد لإحيائه شيئا كبيرا ، لأنها لم تدخل فيه من الألحان الجديدة الإفرنجية شيئا يذكر . .

ومن أدرانا أن السيدة منيرة المهدية مع مالها من الهمة والمواهب الطبيعية لا تحسن عملها فيما بعد ، أولا يأتي بعدها من يضع الحجر الثالث في سبيل الغناء التمثيلي بعد أن وضع الشيخ سلامة حجازي الأول ، ووضعت السيدة منيرة الحجر الثاني؟».

قامت معركة حول الفن عامة بين محمد تيمور وحسن الشريف على صفحات (المنبر) سنة ١٩١٨ . . تعرض فيه حسن الشريف لمنيرة المهدية في أعمالها الغنائية ، فقال :

«.. أين الفن؟ أو أين من الفن ارتداء عبد الرحمن ملابس عهد لويس الخامس عشر ليمثل بها دور (تيمور) في عهد لويس الحادي عشر؟

وأنا أسألك وأنت القائل إن منيرة المهدية قد فعلت أكثر مما يتطلبه الفن : أين الفن في لبس (تاييس) أحدث طراز في الأحذية أخرجه راءول حتى اليوم؟ وفي حمل (رداميس) في أصابعه ومعاصمه أجمل ما يعرضه باعة الجواهر في شارع المناخ من زينة النساء ؟».

وجاء في رد محمد تيمور :

«.. إن عدم توافق الملابس والمناظر مع منطق الأحداث لا يقلل من شأن العمل.. ليس لنا إلا أن نقول إن محمود بك جبر فعل أكثر مما يتطلبه الفن معيدا لدار التمثيل العربي بهجتها التي كانت تتجلى على مسرحها في أيام الشيخ سلامة حجازي.

وأنت أول من يوافقني على أن مناظر الرواية وملابسها لاتدخل في قيمة الرواية ولا في قيمة ألحانها.

أما الخطأ الفادح الذي ارتكبته منيرة في لبس أحدث طراز من الأحذية أخرجه راءول في هذا العصر، وفي حملها في دور (رداميس) أجمل ما يعرضه باعة الجواهر في شارع المناخ من زينة النساء، فهذا لا يقلل كثيرا من قيمة المناظر والملابس إذا نظرنا لها من وجهة المجموعة .

بل إني أسألك وقد اعترفت بأن الشيخ سلامة حجازي كان رجل التمثيل الماضي، لماذا كان الشيخ يحمل في إصبعه خاتما من الماس لا يقل ثمنه عن ٤٠٠ جنيه وهو يمثل دور السنان الفقير الأعرج في رواية «اليتيمتين» ؟

بل لماذا كانوا يأتونه بمنديل يلفه حول حديدة «الدرق» التي كان ينازل بها خصمه في رواية «صلاح الدين»؟

فهل كان دور الشيخ في حاجة لهذا المنديل الحريري؟ أم هل كان الشيخ يخشى أن يؤلم الحديد يده؟ أم كان حمل الأحجار الكريمة من لوازم كل سنان فقير أعرج؟

كل هذا يا صديقي لم يقلل من قيمة المناظر والملابس التي كان الشيخ يصرف من أجلها ماله، فمات فقيرا كما ولد فقيرا.

بل كان هذا لايمنعك من تسمية الشيخ رجل التمثيل في زمن الماضي. فلماذا لا تسمى منيرة بهذا الاسم، ومنيرة تمشي على آثار الشيخ، وكلاهما عماده الألحان؟ ومنيرة سيدة، والسيدات كما تعلم أكثر من الرجال إقداما وإرادة».

وكثيرا ما كنا نقرأ مديحا في شخصية وأعمال منيرة المهدية. وكثيرا ما نراه يغالي في المدح، إذ يقول في وصف ملابس رواية (تاييس) في مقاله عن منيرة المهدية:

«أما ملابس الرواية ومناظرها، فليس لنا إلا أن نقول: إن محمود بك جبر فعل أكثر مما يتطلبه الفن».

لم يكن محمد تيمور محددا في منهجه النقدي، إذ يخلط بين النقد الشخصي والنقد الموضوعي. فبعض العلاقات الشخصية عنده تكون دافعا قويا من دوافع الإجادة أو الفشل الفني.

وكانت النزعة القومية تراوده بين الحين والحين، ويلح عليه التعصب المحلي، فيغتبط بدخول منيرة المهدية مجال الفن بتمثيلها ووقوفها موقف الند أمام الممثلات الشاميات باعتبار أنها المصرية التي ستهدم أسوار الاحتكار التي أقامتها الممثلات الشاميات في نشاطنا التمثيلي، فيقول:

«ولكنا كنا على كل حال مغتبطين بدخول منيرة دار التمثيل، والوقوف في ساحته لشوقنا إلى وجه ممثلة مصرية تقف بجوار الممثلات السوريات بعد أن احتكرن خشبة المسرح».

كان محمد تيمور مدفوعا إلى هذا الإغراق في الثناء والتقريظ بدافعين:

الأول حبه الجارف للفن ورغبته في تقدمه، وتشجيعه لأهل الفن حتى ترتفع روحهم المعنوية ويستمروا في تقدمهم.

والدافع الثاني أنه لا يقيس التقدم أو الإتقان بالمثل الأعلى في الفن، وما يجب أن يكون عليه، بل يقيس بعضها ببعض، فمن يبز الآخرين في التجويد والإتقان يكون في نظر تيمور فاعلا لأكثر مما يتطلبه الفن.

روزينا (أو العابثة بالرجال) :

عرضت روزينا بعد رواية أدنا ، وكانت محاولة لاستغلال نجاح أدنا، ولكن هذه المرة بإنتاج أكبر .

كان أبطال هذه الرواية هم أبطال الأعمال الثلاثة السابقة أنفسهم ، والمقتبس هو فرح أنطون، وكانت الألحان لكامل الخلعي . ومخرج الرواية أيضا هو عبد العزيز خليل . كما شارك في هذه الرواية الفنان الكبير عزيز عيد ، بتمثيل دور «لاكو كارديير» .

ويبدو أن زيادة المغريات في كل عرض جديد كان دأب فرقة منيرة المهدية . ففي هذه الرواية أيضا نجد إضافة في إعلاناتها :

«أجمل وأغرب ما رؤي على المراسح أن ألحان هذه الرواية أكثر من ألحان كرمن وتاييس وأدنا» .

وأضافت منيرة في إعلانها عن رواية روزينا تسمية جديدة لها . . فبعد الألقاب التي حصلت عليها مثال : «الممثلة المصرية » ، و«سلطانة الطرب» و «ملكة الروايات التمثيلية» ، أضافت منيرة إلى ألقابها لقب «سلطانة الأوبرا كوميك» . .

دفع نقد محمد تيمور لديكور رواية أدنا ، محمود بك جبر إلى تلافي الخطأ في هذه الرواية ، فكلّف مسيو لوريه الذي كان رساما بالأوبرا السلطانية حينذاك برسم مناظر جديدة وبديعة لروزينا ساعدت على نجاحها .

كلام في سرك :

قدمت لأول مرة في ١٨/ ١٢/ ١٩١٩ وكان مؤلفها الشيخ يونس القاضي . . أي أن الرواية ظهرت في سنة الثورة المصرية .

وهذه المسرحية ألفت في شكل كوميدية مضحكة ، ولكنها في نفس الوقت رواية وطنية في المقام الأول . وهذا لون جديد قدمته منيرة المهدية . فمنيرة كانت منضمة لركب الوطنية .

وتدعو هذه الرواية المصري إلى منافسة الأجنبي ، وتشرح له الطرق المؤدية

(حسب تعبير الإعلان) إلى إنشاء المصانع المصرية، كما أنها تدعو المصري إلى تمسك الفتاة بصفاتها، وتدعوها أيضا للمشاركة في النهوض بشغلها ووطنها. كل ذلك من خلال النكتة والطرفة والفكاهة. قام بتلحين هذه الرواية كامل الخلعي الذي كان يُعَدُّ ملحن الفرقة.

جاء في إعلان الرواية:

«أن عدد الألحان بها ١٩٥ لحنا على الأوركسترا، منها ٣٦ تنشدها سيدة الغناء في مصر. وتقوم منيرة في هذه المسرحية بدور كومندة المصنع.

منيرة المهدية تظهر في هذه الرواية مواهبها التمثيلية إلى جانب مواهبها الغنائية التي تذكِّر الناس بعهد المرحومين عبده الحامولي وألمظ والشيخ سلامة حجازي.

ألحان السيدة منيرة المهدية تملأ كل سمع في مصر، وإبداعها الجديد في رواية «كلام في سرك» سيفوق كل ما تقدمه من جمال.

كل مصري سيهرع لمشاهدة هذه الرواية الفنية الجديدة التي بلغ فيها الفن التمثيلي والغنائي أرفع منزلة.

مناظر بديعة جديدة صنعها المسيو لوريه رسام الأوبرا السلطانية:

مصنع التطريز الذي يديره الأجنبي ويشتغل فيه المصريات ـ العتبة الخضراء، الترامواي بالركاب ـ مركز البوليس ـ المصنع المصري وبه معرض مصنوعات وطنية أنشأته كومندة مصنع الأجنبي».

نجحت هذه الرواية ورسخت الفرقة أقدامها بها في مجال المسرح الغنائي. ومن بعد نجاح رواية كلام في سرك لم يعد هناك من ينافس منيرة المهدية وفرقتها في مجال المسرح الغنائي.

تعددت أعمال منيرة المهدية المسرحية بين الجديد وإعادة ما كانت تقدمه من قبل، من بينها أعمال الشيخ سلامة حجازي التي كانت سببا في شهرتها.. وكان ذلك في الفترة من بين ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٣٠ بقليل.. تخللتها فترة غياب تولى مسئولية المسرح الغنائي فيها فرقة أولاد عكاشة.

وكان يكفي أن يكتب اسم منيرة المهدية على الإعلانات لكي يندفع الجمهور ليرى نجمته المحبوبة.

كان الحنين يعاود منيرة بين الفينة والفينة ، للعودة إلى المسرح بأمل إنتاج إحدى الأعمال مثل كارمنينا (التي اقتبسها فرح أنطون ولحنها كامل الخلعي) ، أو سميراميس (التي اشترك في تلحينها ثلاثة من كبار الملحنين ، داود حسني ـ كامل الخلعي ـ ورياض السنباطي) .

وقد تم لمنيرة المهدية إنتاج هذه الروايات التي تُعَدُّ من أجمل المسرحيات الغنائية التي قدمتها فرقتها .

التالتة تابتة :

أوبريت من ثلاثة فصول ، تأليف محمد يونس القاضي وألحان كامل الخلعي . قدمتها منيرة المهدية في نهاية عام ١٩٢٠ .

ومناظر هذه الرواية :

ميدان محمد علي ، وبورصة القطن بالإسكندرية ، الباخرة حلوان بالإسكندرية ، مسجد المرسي أبي العباس ، المكتب التجاري .

أدت دور منيرة في عام ١٩٢٢ الآنسة زينب بدران ، التي كانت تقوم بأداء أدوار منيرة المهدية عند غيابها .

جاء في إعلان الرواية :

«أن الآنسة زينب تمثل أهم الأدوار وتلقي مغردة غاية في الطرب والإبداع : النداء على الورد ـ نتيجة اتحاد العنصرين ـ بشاير الاستقلال» .

كلها يومين :

وهي أوبريت من ثلاثة فصول من تأليف محمد يونس القاضي ومن ألحان سيد درويش ، قدمت في بداية عام ١٩٢١ .

وجاء في إعلان «كلها يومين» :

«تأليف الشيخ محمد يونس القاضي ، وهي تجمع بين الحكمة البالغة والعبرة التاريخية . . مضحكة ـ مبكية ـ في آن واحد ـ غنائية ـ مفجعة .

ويظهر في الرواية بشكل جديد منظر خوفو يحادث العنصرين ».

وهذان العملان (التالتة تابتة وكلها يومين) قد أعيد تقديمهما في سنة ١٩٢٢ بمطربة غير منيرة المهدية ، هي الآنسة زينب بدران ، لسفرها في رحلة إلى الشام وبغداد ، مع حسن نديم الذي كان مرشحا ليكون زوجها الثاني .

وبعد عودة منيرة من الشام ، عادت أمور الفرقة كما كانت عليها .

حاول محمود جبر زوج منيرة الأول تقديم أعمالها المسرحية بمشاركة فتحية أحمد ، إلا أنهما لم ينجحا ، ولم يصلا إلى ما وصلت إليه منيرة المهدية من صنعة الأداء . (والمعروف أن منيرة نفسها قد استعانت بفتحية أحمد للقيام بدور كليوباترا عندما دب خلاف بينها وبين عبد الوهاب . . وستعرض لهذه الرواية في حينه) .

رواية «البريكول»

وفي يناير سنة ١٩٢٦ كتبت «مجلة التياترو» نقداً عن رواية «البريكول» التي قدمتها فرقة منيرة المهدية ، بطولة : بشارة واكيم - فؤاد فهيم - إسكندر كافوري - إحسان كامل - وماري كافوري - ألحان كامل الخلعي - تعريب عبد الحليم المصري . . قالت :

«اليوم يحق لنا أن نكتب عن فرقة السيدة منيرة ، وأن ننتقدها كما ننتقد فرقة نظامية . ليس من دأبي التحامل على أي فرقة كانت ، وإنما اتخذت عادة التشجيع دائما . . حتى أصل بالمسارح دائما إلى درجة عالية ، ثم بعدها أبدأ النقد ، لعل فيه نتائج مرضية وأثرا حسنا .

أضربت ردحا من الزمن عن الكتابة عن هذه الفرقة ، لأنها والحق يقال كانت تشتغل للربح لا للفن . مع أننا أحوج إلى أناس يعنون كل العناية بالفن أولا . وعندما نصل به إلى المكان الذي ننشده ونرجوه عندئذ ننظر إلى الثمن ، ونجني من وراء جهادنا مالا وفخرا .

في العام الماضي كانت هذه الفرقة تتخبط لأنها تريد أن تمثل ، ولم توفق إلى

روايات فنية، ولم تهتد إلى مؤلفين أكفاء، حتى أتاح الله لها اليوم روائيا جديدا وشابا مجتهدا ، عرفناه مغرما بالتمثيل، متفانيا في خدمته، أراد أن يدخل في زمرة الكتاب، وينافس الروائيين فأفلح . وتلك «البريكول» شاهد واضح ودليل قاطع على حسن ذوقه ومقدرته .

مثلت البريكول فكان الإقبال عليها بالغا حده، والتمثيل غاية في الإتقان، وكأني بالممثلين وقد عنوا بأنفسهم وعرفوا قيمتهم، ونبذوا اللهو جانبا يظهرون اليوم على مسرحهم بمظهر الفنانين المبدعين والمجاهدين لإعلاء التمثيل وترقيته.

البريكول رواية إيطالية مشهورة مثلت في إيطاليا مرات عديدة. وكان لها شأن عظيم. ثم مثلت ليلة أمس على مسرحنا المصري، فبرهنت على أننا لحقنا الغرب في فنه. واليوم نجاريه في اجتهاده، ونوشك أن نتفوق عليه. تمثل البريكول على مسرح برنتانيا.

أعدت منيرة لهذه الرواية جوقة من الراقصين والراقصات أدهشت المتفرجين، وكذا المناظر الجميلة التي تتناسب مع الرواية والملابس الثمينة التي تتكافأ مع الأدوار. وهكذا من ينفق ببذخ على التمثيل لاشك أنه يجني ثمرة إنفاقه، ويربح أضعاف ما دفعه .

السيدة منيرة مثلت دورها بإتقان عظيم ومهارة فائقة. . وأنعشت الجمهور بجميل صوتها، ولا بدع ، فهي الوحيدة التي يحق لنا أن نفخر بها ونتفانى في تشجيعها. صوت ملائكي ، وحنجرة متينة ، وذوق سليم، ورشاقة وظرف، كل تلك الصفات توافرت في السيدة منيرة. . وحيدة هذا الزمان، وأعجوبة هذا العصر. ولقد خطت خطوة واسعة في التمثيل بعدما عنيت وألقى العمل على عاتقها.

شعرت السيدة منيرة بذلك النقص الذي اعترى فرقتها ، فشمرت عن ساعديها، ونقبت عن الطرق المثلى لمداواة النقص الذي لحق فرقتها، وقامت تنافس وتناضل. واليوم تظهر لنا باكورة عملها ونتيجة جهادها. . فإلى الأمام أيتها العاملة ولا تنسي أن من يطلب العلاء يجب أن يتحمل العناء».

صاحبة الملايين :

وهي مأخوذة من رواية الأرملة الطروب . قدمت هذه الرواية في ٣ من نوفمبر عام ١٩٢٧ . وهذه الأوبريت من ثلاثة فصول . اقتبسها الكاتب الموسيقي عبده سعيد لطفي . ونظم أزجالها حسن حلمي . ولحنها داود حسني .

كيد النسا :

تأليف الشيخ محمد يونس القاضي ، ألحان محمد القصبجي ، وفيها أظهر المؤلف ناحية مما يعيب الحياة الزوجية . صوَّر فيها المؤلف شخصية الزوج المستهتر الذي لا يرعى لزوجته حقوقها ، وينتحل لها المعاذير ليفلت من ذراعيها ليرتمي بين ذراعي إحدى نساء الشوارع .

أوبرا كليوباترا ومارك أنطوان :

وعن هذه الرواية أفاد «حسن درويش» ابن الشيخ سيد درويش ، حيث قال : « . . نشر في جريدة المقطم بعددها ١٠٢٩٨ الصادر في يوم السبت ٢٠ من يناير عام ١٩٢٣ إعلان عن افتتاح الرواية يوم الخميس الموافق ٨ من فبراير الساعة ٩ مساء . ويعني هذا الإعلان أن الشيخ سيد قد أتم تلحين الرواية قبل وفاته . . وقد أكد هذا الاستنتاج بل هذه الحقيقة بعض المعاصرين لسيد درويش . . ومن بينهم أرملة سيد درويش وشقيقها . غير أنهم أضافوا أن الرواية لم يتم عرضها في ليلة الافتتاح ، نظرا لهروب السيدة منيرة المهدية من القاهرة على أثر خلاف وقع بينها وبين زوجها القائم على أعمالها . . مما ترتب عليه إلغاء الحفلات الخاصة بالسيدة منيرة .

وانحلت فرقة منيرة وتشتت أفرادها ، ورحلت هي إلى الشام حيث مكثت هناك زمنا ليس بالقليل ، حتى عاودها الحنين إلى عالم الغناء . . وبدأت الصحف توالي نشر أخبارها الفنية ، وأنها تفكر في إعادة تقديم رواية كليوباترا التي لم يتم عرضها والتي كان قد أعدها للمسرح الأديب «سليم نخلة» ، وأتم سيد درويش تلحين الفصل الأول وختام الفصل الثاني والثالث .

كما جاء في «مجلة التمثيل» (عدد ٩ ـ ٢٩ من مايو عام ١٩٢٤) . أنه لحن منها فصلين ونصف فصل تقريبا. كما أخبرتنا جريدة «كوكب الشرق» (عدد ٦٥ ـ أكتوبر سنة ١٩٢٦)، أو لحن منها فصلين برأي مجلة «المسرح» (عدد ٥١ ديسمبر سنة ١٩٢٦).

ونستخلص منها أن سيد درويش كان قد أتم تلحين الفصل الأول كاملا، وأجزاء من الفصلين الثاني والثالث.

ولما صدق عزم السيدة منيرة المهدية على إخراج رواية كليوباترا، عهدت بتلحين الفصل الثالث للأستاذ داود حسني الملحن المعروف، وفعلا لحن الفصل الثالث وقبض أجره. إلا أن ألحان داود حسني لم تتفق مع ألحان سيد درويش، وبناء على ذلك تقرر أن يلحن محمد أفندي عبدالوهاب الفصل الثالث مرة أخرى.

ولكن محمد عبدالوهاب قرر ألا يلحن الفصل الثالث إلا إذا كان هو الذي سيمثل دور «أنطونيو» خشية على ألحانه وألحان سيد درويش (مجلة المسرح عدد ٥١ ـ ديسمبر سنة ١٩٢٦).

وكان دور أنطونيو في الأصل قصيرا لايزيد على بضع كلمات في الفصل الأول. فلما تقرر أن يقوم محمد عبدالوهاب بهذا الدور أدخلوا بعض الزيادات في الدور، ولحنها لنفسه محمد عبدالوهاب. مثال ذلك الأغنية التي تبدأ كلماتها:

«لا لست بالرجل الذي يحب». والأغنية «يبقاكي تحت أخطار السهام». . إلى غير ذلك من الألحان الجميلة التي لاتقل متانة عن تلحين أستاذه الشيخ سيد درويش.

كما أبدع عبدالوهاب في الفصل الثالث من الرواية والذي لحنه بأكمله. . . فهو أجمل فصول الرواية وأقواها تلحينا، وأشدها تأثيرا في النفس (مجلة المسرح عدد ٥٨ يناير سنة ١٩٢٧).

أوعز المتآمرون إلى رئيس الفرقة الموسيقية بجوق السيدة منيرة، وحرضوه على عدم تسليم النوت الأصلية لألحان سيد درويش إلا نظير مبلغ مالي، ثم تحرك أصحاب المصالح في خبث إلى السيدة منيرة لترفض مبدأ الدفع رغم تفاهة المبلغ المطلوب. وأصر كل على موقفه، ونجحت المؤامرة في استبعاد ألحان سيد درويش

من الرواية. ولكن شبح اسم سيد درويش الذي ارتبط فعلا بالرواية كان أقوى من المتآمرين، فلم يجرءوا على استبعاده نهائيا. وحتى لاتنكشف حقيقة نواياهم، وتأكيدا لإثبات حسن هذه النوايا، تحايلوا على إعادة تدوين بعض مقتطفات من ألحان سيد درويش التي أقرها، ووافق عليها الملحن الجديد.

أما النسخة الأصلية لألحان الرواية كما أعدها سيد درويش، فقد اختفت إلى الأبد، ولم يبق منها إلا ما شاء المتآمرون.

ويقول الأستاذ منسي فهمي (المدير الفني لفرقة السيدة منيرة): إنه قد كان أولى بالسيدة منيرة المهدية أن تدفع ستة جنيهات إلى محمود خطاب ليعطيها نوتة ألحان الشيخ سيد درويش المحفوظة عنده، بدلا من أن تعتمد على ذاكرة أي إنسان. (مجلة المسرح عدد ٧٨ - يوليو سنة ١٩٢٧).

إن مسرح منيرة المهدية كان هو سبب معرفة الجمهور بالموهبة الجديدة، محمد عبدالوهاب. فظهوره في مسرحية كليوباترا ومارك أنطوان جذب إليه المستمعين، على الرغم من ظهوره من قبل في مسرحيات سيد درويش.

كتبت الصحف تصف هذا الحدث الفني.. وتضاربت الآراء، فالبعض امتدحه وبعض الأقلام هاجمته.

إن تاريخ النقد الموسيقي في العالم يشهد بحقائق مذهلة.. تتناول مهاجمة عباقرة التأليف والغناء، وتنال من أعمال تُعَدُّ اليوم من أفضل وأروع النتاج الموسيقي الإنساني. ولكن التاريخ يشهد أيضا بتكريم هؤلاء العظماء وأعمالهم الجيدة والرائدة. أي أن المد والجذر.. والليل والنهار.. والأبيض والأسود هي سمات الحياة والحركة والإبداع. كما أن الشيء ونقيضه يمثلان عنصري الحركة والإرادة، والفلسفة والحياة.

حقا إن الفن عالم غريب، كلما تعمق الباحث فيه أضله، ينكر اليوم من اعترف به أمس، ويعترف في الغد بمن ينكره اليوم.

لم يدرك سيد درويش أن تلك القصة شؤم عليه، ولم يكن ليحسب أنه إنما يؤلف أنغام آخر ما سيخلفه تراثا نافعا. لكنه القدر المحتوم، فقد أسلم تلك العبقرية الفذة إلى الموت، ولم يكن قد لحن بعد، من كليوباترا المشئومة غير نصفها. فأحست المطربة الكبيرة شعورا بالتشاؤم من هذه الرواية.

أهملت منيرة الرواية حينا . . وفي سنة ١٩٢٦ كان قد حان الوقت الذي شاء الله لهذه الرواية أن يفرج عنها من سجنها . . ويومئذ كان أمير الشعراء أحمد شوقي يوالي شابا مشتغلا بدراسة الموسيقى ومزاولة الغناء . رأى أنها خير فرصة يغتنمها لإظهار ذلك الشاب ، وصلاحيته لإكمال تلحين الرواية وتمثيل وغناء دور «أنطونيو» . وجاء الطلب من أحمد شوقي جديراً بكل قبول .

التحق عبدالوهاب بالفرقة ، ولحن ما لحن ، وبدأت البروفات واطمأن المغني إلى مختلف وسائل الإعلان عنه .

استغرقت هذه الدعاية من الزمن عدة أشهر ، ألهبت لهفة الناس على الاستمتاع بمشاهدة تلك الدرة الفنية ، والاستماع إلى ملكة الطرب وإلى ذلك المطرب ، الذي يظهر لأول مرة على خشبة المسرح .

حان موعد ظهور الرواية فتهافت القوم وتزاحموا ، ودق الجرس فارتفع الستار عن الفصل الأول من الرواية . . ظهرت منيرة المهدية والقوم جد مشغوفين بها ، فملكت ألبابهم وتغنت بما لحن المرحوم سيد درويش . وسارت القصة بالمشاهدين حتى أوقفتهم أمام أنطونيو .

وتوالت المواقف التي جمعت بين أنطونيو وكليوباترا ، وغنى فسيطر ، وغنت فأسقط في يدها ، وإذا هي مغلوبة على أمرها .

أين صوت المهدية ؟ أين سحرها ؟ لماذا تخاذلت ؟ هذا ما تساءل عنه الناس ، وضج له الحاضرون !

استمر العرض ثلاثين يوما متتالية أو يزيد ، وصالة المسرح تضيق بالمتهافتين في حفلتي كل مساء : «الماتينيه» و «السواريه» .

عادت كليوباترا على المطربة بالربح المادي الوفير ، إلا أنها أنزلتها عن عرشها في رأي الجمهور ، فكتب عليها منذ ذاك الحين الفشل . هبط سلطانها ، وزالت دولتها . . أما العرش ، فقد اغتصبه المطرب الجديد .

(كتبت المجلة الموسيقية) :

«.. كان عبدالوهاب عالما بكل ما يتعلق بصوت المهدية ، واقفا على حقيقة قوته، وسعته وعذوبته .

أجل، كان على يقين من أن المهدية في مكنتها أن تغني الدرجة الغليظة «القرار» بصوت مصقول جهير، وتصعد صوتها على سلم «المقام» ، فإذا ما بلغ الجواب أصدره بقوة وطلاوة، فيخرج ذا أثر مطرب. وقد تقفز بصوتها إلى «جواب الجواب» فتلقي بالمعجزة وتؤمن بها الأسماع .

علم ذلك كما علم قدر نفسه، لم يكن ليقوى على الوقوف أمام تلك القوة الجبارة. . فلبس الحذر.

رأى أنه إن سار في تلحين «الثنائيات» وفق المتبع، مراعيا في ذلك مصلحة المطربة، بتدوين ألحان ما يخصها من الحوار، من «طبقة» تمكن صوتها من تأدية جميع الأصوات ومختلف الدرجات، بقوة وعذوبة دون جهد، ومحافظا حسبما تقتضيه القاعدة، على النسبة الحسابية الموسيقية المعقولة، بين طبقتي صوتي الرجل والمرأة. . رأى أنه إن فعل ذلك، عجز صوته المحدود عن التأدية في حدود الطبقة النسبية التي يتحتم عليه إلزامها. وخشية حدوث ذلك عمد إلى العكس مدوِّنا ألحانه من طبقة تناسب صوته. . مما اضطر المهدية إلى أن تغني غير حدود طبقتها، فخرج صوتها عاديا لا تطريب فيه، فاترا لا حول له.

ذلك أنه نغَّم كل ما لابد أن يتغني به بأنغام زاخرة بالطرب، ووضع للمهدية أنغاما متقطعة سهلة، عادية الطعم واللون، قليلة الطرب، مما حرم مميزات صوتها أداء ما ثبتها على عرشها، وأطال عمر سلطانها.

سيطر المطرب على العرض، وخرج الجمهور من مشاهدي الحفلات الأولى، معجبين بالشاب. . قالوا :

«يكفي أن تعلموا أن المطرب صغَّر المهدية في نظرنا، وتفَّهها في سمعنا حتى أنسانا إياها». وفي المساء التالي، تتقدم جيوش المتسابقين إلى مقاعد صالة الملهى، وكلهم شوق إلى ذلك الذي سمعوا عنه، فإذا ما بدا هلَّلوا له وكبّروا، وهكذا نجح عبدالوهاب بحيله من حيث كسب رضاء الشعب وحبه».

وعَدَّ محمد عبدالوهاب إسناد تلحين أوبرا كليوباترا ومارك أنطوان إليه فرصة لإظهار إمكاناته في الغناء والتلحين حيث قال :

« . . نقلتني منيرة المهدية نقلة هائلة ، أصبحت مطرب الشعب ، أقيم حفلات أغني بها . والفضل يرجع إلى منيرة التي دفعتني إلى أن أخوض الألحان من أوسع الأبواب . فقد أعطتني رواية كليوباترا التي لحن سيد درويش ثلثي الرواية ولحنت الثلث الثالث . كان شيئا خطيرا في حياتي أن أضع اسمي بجوار اسم سيد درويش . . » .

كان محمد عبدالوهاب معجبا بصوت منيرة المهدية عارفا لقدراتها الفنية . وصف هيأتها وشخصيتها في كلمات قال فيها :

«كانت منيرة سيدة جميلة جدا ، مصرية الشكل . . وجهها منمنم القسمات . . حلوة . . دمها خفيف . . بنت مجلس . وكان وزني عند عرض الرواية يتراوح ما بين ٤٠ ـ ٤٥ كيلو ، أما كليوباترا أو الست منيرة . . فكانت ما شاء الله . . !! كانت الست منيرة أكبر مغنية في ذلك الوقت . . » .

كتبت روز اليوسف (الخميس ٣ من مارس ١٩٢٧) :

« . . . سواء أراد محمد عبدالوهاب أو لم يرد . . فالحقيقة التي لا تنكر هي أنه لم يشتهر ولم يعرفه الجمهور إلا في رواية كليوباترا ومارك أنطوان على مسرح برنتانيا . . ولسوف يظل معروفا عند الجمهور كملحن رواية كليوباترا ، وكممثل دور مارك أنطوان . . إلى أن يلحن رواية أخرى تنسي الناس ألحان كليوباترا . . وإلى أن يمثل دوراً آخر يضع ضوء الكوكب في جلال البدر» .

وعن صحة الألحان التي تغنت بها الفرقة ، كتبت مجلة المسرح العدد ٧٨ الصادر في ٤ من يوليو سنة ١٩٢٧ :

« . . جاء في حديث للأستاذ «منسي فهمي» المدير الفني لفرقة منيرة المهدية :

أنه لا يحكم على صحة الألحان التي حفظها عن سيد درويش ، وعلَّمها لفرقة السيدة منيرة المهدية ـ هذا العام ـ فإنه قد مضى عهد طويل عليه ولايذكر منها إلا القليل ، وإنه قد كان أولى بالسيدة منيرة أن تدفع ستة جنيهات إلى

«محمود خطاب» ليعطيها نوتة ألحان الشيخ درويش المحفوظة عنده، بدلا من أن تعتمد على ذاكرة إنسان».

ومن التعليقات التي جاءت عن تلحين وغناء عبدالوهاب في هذه الرواية ، ما كتبته مجلة المسرح (العدد رقم ٥٢ الصادر في ٢ من ديسمبر سنة ١٩٢٦):

« . . بدأت مؤامرة تحاك بذكاء حول إبعاد ألحان سيد درويش لصالح مجموعة من المرتزقة، لايهتمون إلا بمصالحهم المادية ويؤثرونها على ما سواها دون اعتبار لأي قيم فنية ولا إحساس بقيم أدبية . وكان الأديب الشيخ يونس القاضي أول المتآمرين بإقحام نفسه وقيامه بتعديل بعض المشاهد في نص الرواية . وقد قامت معركة صحفية بين «سليم نخلة» المؤلف الحقيقي للرواية ، و«الشيخ يونس القاضي» ، بشأن اغتصاب الأخير وإقحام اسمه في حقوق تأليف الرواية .

ومما لايدع مجالا للشك في إثبات سوء النية . . أنه قام بحذف بعض مشاهد من الفصل الأول التي تم تلحينها بمعرفة سيد درويش . برغم أن هذا الفصل هو الوحيد الذي اتفقت جميع الآراء على أن سيد درويش كان قد أتم تلحينه كله».

وفي نفس المقال كتبت المجلة تمدح محمد عبدالوهاب :

« . . محمد عبدالوهاب لايقل مكانة عن تلحين أستاذه المرحوم الشيخ سيد درويش . ومع اعترافنا الدائم بمقدرته الفنية وإبداعه وابتكاراته العديدة نعترف - في صراحة - بأن الفصل الثالث من الرواية الذي لحنه عبدالوهاب بأكمله . . كان أبدع فصول الرواية وأقواها تلحينا وأشدها تأثيرا في النفس ».

وكتبت مجلة المسرح العدد ٧٨ الصادر في ٤ يوليو سنة ١٩٢٧ :

لم تهتم منيرة بهذه التعليقات في بادئ الأمر . . فالرواية كانت تدر عليها أموالا طائلة . . إلى أن التف الأصدقاء من حولها يحذرونها من عبدالوهاب الذي طغى على اسمها، وتحذيرها من فقد مجدها.

وهنا بدأت منيرة تفيق من سباتها ، متأثرة من الدوى في أذنها . وبدأت تخشى خطر عبدالوهاب واتهمته بزيادة الاهتمام في التلحين بدور أنطونيو، وأنه وضع لنفسه أحسن الألحان على حسابها وبدأ الخلاف .

انتهزت منيرة فرصة سفر الفرقة لعرض الرواية خارج مصر. . وسافرت بدونه بحجة اختلافها معه على الأجر. وأسندت دوره إلى مديرها الفني الممثل عبدالعزيز خليل. . فثار الجمهور لأنهم جاءوا ليسمعوا الصوت الجديد الذي ذاع صيته واشتهر في ذلك الوقت.

ولما عادت الفرقة من رحلتها سحبت منيرة الدور من عبدالعزيز خليل وارتدت هي ملابس أنطونيو. . وقامت بأداء الدور. . فهي مشهورة بحبها لأداء أدوار الرجال.

وقد أسندت الفنانة منيرة المهدية دور أنطونيو فيما بعد لصالح عبد الحي ثم لسيد شطا، وإبراهيم حمودة، وعبد الغني السيد.

وقامت منيرة المهدية بتسجيل الأوبرا على خمس أسطوانات بصوتها، أدت فيها دوري كليوباترا ومارك أنطوان.

وفي حوار أجراه الفنان عبد الحليم حافظ مع الفنانة منيرة المهدية لمجلة الكواكب قبل وفاتها حول موقف محمد عبدالوهاب من أوبرا كليوباترا ومارك أنطوان جاءت منيرة برواية جديدة، حيث قالت:

«. . عبدالوهاب كان الأول بيشتغل عندي ملحن. . كمّل ألحان رواية «كليوباترا» وكان دور مارك أنطوان بيعمله الممثل عبد العزيز خليل، لأن الدور ما كانش محتاج مغني، والناس ما كانتش يهمها التمثيل في الحقيقة، وإنما كان يهمها إنها تسمعني وبس. حتى الأستاذ فكري أباظة جاني مرة، وقال لي: إنتي فاكرة إن الناس عايزة تشوف تمثيل؟ . . الناس عاوزين بس يسمعوكي.

وبعدين عبدالوهاب طلب مني أنه يغني قصادي، وقال لي إنه حايعمل الألحان على قد صوتي وصوته.

وفعلا غنى قصادي في دور مارك أنطوان. . ونجح قوي. . فأغراه النجاح أنه يطلب زيادة في الماهية. وعمل نمرة مش لطيفة. . جه يوم البروفة «الجنرال» وما جاش. . يعني كان فاضل على عرض الرواية يوم واحد بس، قمت أنا زعلت منه

جدا . . وحتى كنت يومها جايباله هدية ذهب تساوي ١٥٠ جنيه . . أيام ما كان الجنيه عشرين . وكنت جايباله شوية قمصان وحاجات زي دي من البون مارشيه بحوالي عشرين جنيه .

أقول لك الحق لما عمل الفصل ده قلت هو حر . . ولاديتوش الحاجات اللي كنت جايباهاله » .

مسرحية الغندورة :

ولمسرحية الغندورة قصة جاءت في مذكرات بديع خيري ـ (إعداد وتحقيق إبراهيم حلمي ـ المجلس الأعلى للثقافة) .

بعد أن سافر الريحاني اتصلت بي منيرة المهدية ، وطلبت مني أن أؤلف لها مسرحية وقالت لي :

ـ أنا عاوزة أرجع للمسرح برواية جديدة لك .

وكانت في ذلك الوقت تعاني كسادا في الصالة التي كانت تديرها «صالة البيجو بالاس» بعد أن حلت فرقتها المسرحية . وهذه الصالة كانت في شارع عماد الدين بجوار سينما ريتس الآن ، وفاجأتني منيرة :

ـ عاوزاك أنت اللي تؤلف لي الفرقة ، وتختار الممثلين اللي ينفعوا ، بس على الضيق .

ووافقت ، لأشغل الفراغ الذي تركني فيه نجيب .

واستجابة للسيدة التي لها مكانتها في دنيا الفن العربي . . ألفت لها فرقة تضم بشارة واكيم وفؤاد فهيم ومحمود مصطفى وتوفيق المردنلي وإحسان كامل وإسكندر كفوري وماري كفوري . . وكلهم يتكلفون سبعة جنيهات ونصف في الليلة ، فقط لا غير .

وكتبت لها مسرحية «الغندورة» ، التي اشتهرت بها منيرة ، ودرت عليها أرباحا ضخمة . ثم كان موضوع الفيلم السينمائي الوحيد الذي مثلته في حياتها . وكانت

تلبس فيها «بدلة رقص» مرصعة كلها بالجنيهات الذهبية الحقيقية ، وتحفظها كل ليلة بعد انتهاء التمثيل في خزانة حديدية خاصة بالبنك .

ومن العجيب أنني عندما قرأت هذه المسرحية لمنيرة أول مرة هزت رأسها وقالت لي :

ـ لا .

ـ لا إيه ؟

ـ الرواية دي ما تنفعش .

ـ وحشة ؟

ـ لا . . مش وحشة . . إنما ما فيهاش كورس كبير .

ـ الكورس يتكلف سبعين أو تمانين جنيه ، موش ممكن نجيبه دلوقت مع ضغط المصاريف ، أنا عامل لك أغاني مفردات ، والناس جايه تسمعك أنت .

وقبلت في النهاية بعد جهد بذلته في إقناعها . وبدأنا البروفات في مسرح برنتانيا الذي خلا بسفر نجيب .

وفي «البروفة الجنرال» السابقة لليلة العرض دعت منيرة بعض أصدقائها ليدلوا برأيهم في المسرحية ، ومن بينهم المرحوم محمود مراد المدرس في المدرسة الخديوية ، وكان من المشتغلين بالتمثيل ، وله محاولات في الترجمة والتأليف ، ومصطفى حفني الذي أصبح صاحب مسرح برنتانيا .

وبعد «البروفة » نادتني منيرة إلى غرفتها وأقفلت الباب علينا وفاجأتني :

ـ يا خويا حقول لك على حاجة ، بس ما أحبش تزعل منها .

ـ مفيش زعل إن شاء الله . . خير ؟

ـ ما عندكش رواية غير الغندورة ؟

ـ لا . . أنا زي الترزي ، أفصل للفرقة اللي أتعاون معها رواية رواية . ومع ذلك السؤال ده عجيب . . قصدك إيه ؟

ـ ما تزعلش . . الرواية مشخشخة شوية ، وما يصحش بعد غياب أرجع للناس برواية زي كده .

ـ والله ده اللي اقدر أعمله .

ـ معلش علشان خاطري ، اعمل لنا رواية تانية في أسبوع .

ـ وتعملي إيه في الإعلانات اللي بتقول الافتتاح بكرة . والتذاكر اللي اتباعت؟

ـ معلش . . أقول صوتي تعبان والافتتاح تأجل، وسبق عملت كده. لغاية ما تحضر لنا حاجة تناسبني .

ـ موش ممكن . . حتى لو أقدر دي صدمة كبيرة لي . . شوفي حد غيري يكتب لك مسرحية تانية ، واعفيني أنا .

وناديت سكرتيري «توفيق مليكة» وقلت له :

ـ وديني على البيت .

ووصلت إلى بيتي محطما ورأسي يلتهب بالحمى ، وقررت أن أعتكف في البيت وأتوارى عن الناس بضعة أيام، حتى أشفى من صدمة منيرة لي، منساقة وراء محمود مراد ومصطفى حفني المغرضين.

وفي صباح اليوم الثالث ، فوجئت بنقد بقلم فكري أباظة في جريدة الأهرام لرواية الغندورة كله ثناء علي، تحت عنوان «أدميت أيدينا من التصفيق يا بديع» .

ثم توالت علي مكالمات التهنئة في التليفون ، وارتديت ملابسي وذهبت إلى منيرة، فلقيتني وهي غارقة في الخجل ، وقالت لي :

ـ أنا متأسفة خالص يا بديع . بعد أنت ما مشيت أدركت خطورة الموقف وقلت أقدم الرواية كام يوم بالطول ولا بالعرض وأجازف والسلام . وإذا بها تضرب بشكل عمري ما شفته في رواياتي .

وتصالحنا، وكتبت لها بعد الغندورة مسرحيتي «قمر الزمان» و «حورية هانم» .

عام ١٩٤٨ قررت منيرة العودة إلى المسرح . . تعيد مسرحياتها الغنائية تباعا . وكان ذلك على مسرح كازينو أوبرا . ولكن الجمهور لم يتقبل عودتها . كان قد نسيها ، فآخر أعمالها قدمتها عام ١٩٣٨ .

جاء في مجلة دنيا الفن في عددها التاسع والثمانين يوم ٨ من يونيو سنة ١٩٤٩ :

«شعرت السيدة منيرة المهدية بالكساد الذي أصاب فرقتها في الأيام الأخيرة، وقد قررت أن تتفق مع بعض الراقصات والمونولوجست ليقدموا بعض النمر بين الفصول لعل وعسى يعود الإقبال».

وما تلبث نفس المجلة في عددها التالي وفي الباب نفسه : «قدمت منيرة المهدية مطربة جديدة لا تعرف عنها شيئا وليس لها في تاريخ الغناء ولا الموسيقى أثر واسمها بهية حسنين ، وقفت تقلد منيرة في بعض أغانيها، وبعد أن انتهت من التقليد ألقت الست منيرة المهدية كلمة حماسية قالت فيها إن بهية حسنين هي التي ستخلفها على عرش الغناء . .»!

الفصل الرابع عشر

الغندورة على الشاشة البيضاء

أرادت منيرة المهدية أن تدخل عالم السينما، بعد أن نالت مجدها في المسرح. فقدمت فيلم «الغندورة»، غنت ورقصت فيه. . وكانت الأغاني من ألحان داود حسنى. وكانت قد قدمت الرواية نفسها على المسرح عام ١٩٢٥، وهي من تأليف بديع خيري، وألحان داود حسنى.

عرض الفيلم في ٢ من أكتوبر عام ١٩٢٧، وقام بإخراجه ماريو فولير.

كتبت مجلة الموسيقى (العدد الرابع عشر ـ السنة الأولى ـ أول ديسمبر ١٩٣٥):
«. . شاءت منيرة المهدية أن تهيئ لنا من نفسها «نجما سينمائيا» تغنينا فيه وترقص. فأما الرقص فله نقاده، وأما الألحان فمن صناعة شيخ الملحنين داود حسني، وهي متمشية مع المناظر والمواقف. فلحن «صبايا بغداد» (بياتي) وهن رائحات غاديات يملأن جراتهن من نهر الدجلة كان جميلا حقا حيث جاء مطلعه:

الفجر أهو لاح نوره يا صبايا   يا صباح الخير ع الغندورة

وكان نصيب السيدة منيرة فيه لا بأس به، وذلك لموافقة الأغاني للمشهد. وكذلك اللحن الحجاز الذي بدأت به الحفلة وانتهت به، والذي مطلعه: «الليلة ليلة فرحتنا» كان ظريفا. كما غنتنا أيضا لحنا آخر من مقام حجاز مطلعه:

الطبيب غلبته يا قلبي   ما التقى لجرحه دوا عنده

وقد شاء داود ألا يترك القافلة تسير من غير أن يجعل من الموسيقى حداء. فسمعنا نايا تسير على شدوه الإبل في مقام حجاز.

وانتقلوا بنا إلى منزل «الغندورة» فغنتنا لحنا في دارها من مقام «سازكار» لم

يكن لديها من يسمعه سوى «بربرى» صغير كان مثالا ناجحا في حسن السمع وحسن الصمت.

وجاء بعد ذلك لحن مطلعه : «على ريحة الياسمين» مقام سيكا مستعار تنقلت فيه منيرة من بياتي وحجاز إلى قفلة على مقام «بستنكار».

أما حفلة الوزير الخطير، فقد نجح فيها استعراض الحسان ورقصهن ورقص الغندورة، لا لإجادتهن فقط، ولكن لما امتاز به هذا الاستعراض من موسيقى وملابس واستعداد .

وإذا كانت وقائع هذه الرواية في بغداد فقد صادفنا فيها موالا وطنيا عراقيا مطلعه: «ياقلبي دلوك ما رضيت».

لم يصادف هذا اللحن نجاحا يتناسب مع ما شاهدناه في ناحيته التأليفية، وموسيقاه العراقية ولهجته الوطنية.

وسمعنا بعد ذلك لحنا من مقام «الجهار كاه» مطلعه :

إيه ذنبي وياكم ياللي ظلمتوني   مال قسمتي معاكم ضاعت وهنتوني

أعجبنا به كثيرا، أدته السيدة منيرة على أحسن ما يكون.

أما حفلة زواج «الغندورة» ، فقد كانت غنية بالموسيقى حقيقة، وبمظاهر الفرح الحقيقية. فإنك تسمع الطبل البلدي يعزف مارا بشوارع بغداد، وترى جمالا مزينة بأفخر زينة، وتشهد الجواري الحسان يطللن عليها من المشربيات الجميلة التي تتحلى بها واجهات المنازل هناك، كما تشهد أيضا حصانا يرقص بفارسه على نغمات الموسيقى ويهتز في توقيعات مضبوطة.

لم تكن شخصيات هذه الأوبريت موسيقية ، فلم يصادفنا بها غير السيدة منيرة المهدية، على ما بينها وبين دورها من تنافر في السن والبدن، الأمر الذي لم يشاهد قبل الآن على الشاشة.

فضلا عن أن دور السيدة منيرة كان يجب أن يقابله مغن آخر يشاطرها الحب ويشدو هو الآخر بألحانه بين ذراعيها. . كما يقضي بذلك أصول الإخراج في أمثال

هذه الروايات. ولماذا لم تظهر لنا الآلات العازفة مرة أو مرتين أو حتى في استعراض الرقص؟

لقد جرى العرف في الأفلام الأوربية جميعها أن تشاهد الأوركسترا دائما حتى في غير الروايات الغنائية، وفي غير مواقف الغناء، حتى من أتيحت له الفرصة وشاهد رواية «شوشن شو» السينمائية ليذكر كيف امتاز فيها «حمار» على بابا بموسيقاه عما امتاز به في هذه الرواية «حمار» عبد الحميد زكي بتزيين رأسه.

أما هندسة الصوت في الرواية، فلم تكن بحيث تعجبنا. فمن ارتفاع في الصوت تارة إلى انخفاض فيه تارة أخرى، إلى أصوات أخرى طفيلية تطغي على ألحان لا سيما ذلك الزمار الذي ضجت من ارتفاعه الآذان».

لم تكرر منيرة محاولتها بعد هذا الفيلم واكتفت بتقديمها للأوبريتات والاستعراضات.

الفصل الخامس عشر

الرحـــــلات الفنيـــــة

حوالي عام ١٩٢٢ ، دب خلاف بين منيرة وزوجها الذي كان يدير أعمالها ، وصل إلى قضايا . . ورأت منيرة أن ترحل من مصر ، حتى تتخلص من هذه المشكلات . فقامت برحلة استغرقت حوالي ثلاث سنوات في البلاد العربية : سوريا ـ لبنان ـ ليبيا ـ إيران ـ تركيا ـ فلسطين ـ العراق . وعادت لمسرحها عام ١٩٢٥ ، وظهرت بفرقتها في أوبريت الغندورة . . وهي من تأليف بديع خيري وألحان داود حسني .

جاء في مجلة الصباح (العدد ٨٧ السنة السادسة ١٩٢٧) :

« . . سافرت منيرة المهدية إلى حلب ، وقد احتفى بها . وهناك نشرت جريدة «معلش» البيروتية رسالة قالت فيها :

إن مطربة الشرق الأولى ذات الشخصية الجذابة ، والنغمة الخلابة ، السيدة منيرة المهدية قد بدأت بإحياء لياليها الشائعة ، وأقبل الجمهور على سماعها إقبالا عظيما . ولا بدع ، فإن صوتها يمتاز بقوته وبحته الطبيعية ، وقد شغف بسماعها عظماء مصر . وكانت هي المطربة الوحيدة التي حازت ثقتهم وإقبالهم» .

أحيت منيرة المهدية في حلب عشر ليال متواليات ، وكان الإقبال عليها كبيرا . ومن إعجاب السوريين بصوتها وأغانيها ، أن شركة السجائر الكبرى طبعت صورتها على علب السجائر وأسمتها «منيرة» .

وبرغم هذا الإعجاب ، لم تسلم منيرة من النقد اللاذع . كتبت عنها جريدة فلسطينية «النفير» تقول :

« . . إن السيدة منيرة غنت في فلسطين أدوارا قديمة مبتذلة ، حتى انفض من حولها

الجمهور صاخبا ساخطا يقول بلسان صحيفته: الصوت الجميل والنبرات القلبية والجمال والحلي والحلل والألحان العصرية الخلابة، والقطع الفنية الموضوعة، والغناء الفني الرائد عجز، ولابد لبيت الشهرة والفوز من صدر وعجز».

وتعقيبا على هذا الرأي صدر في الأسبوع التالي بالجريدة نفسها مقالا يعتذر فيه عما نشرته في العدد السابق عن السيدة منيرة المهدية جاء فيه:

«.. وما خلا ذلك امتدحنا صوتها وجمالها أو تجملها، ولم نتردد في تبوئها عرش الإنشاد خضوعا للحق المكتسب».

وعن ذكريات منيرة المهدية الطريفة في الصحراء، روت:

أنها كانت تغني لسلطان لحج الأغنية المشهورة «أسمر ملك روحى» التي تقول كلماتها:

أســــــمـــــر مـلك روحـــــــــي
يا حـــبـيـــبي تعـــال بالعـــجـــــل
مـسـافـر على فين وواخـد مـهـجـتي وياك
لو كنت تعلم بقلبي لأخـــــدتني وياك
والله إن سلتك عـــيـــوني قلبي مــا يســلاك ... إلخ.

في نهاية كل مقطع منها: تعال.. تعال.. بالعجل!!

ويبدو أن الحاضرين استساغوا هذه الأغنية وطربوا لها، فكانوا يستعيدون مقاطعها مرارا وتكرارا.. إلى أن ظن «سلطان لحج» أن منيرة تقصده بندائها.. فانتحى بها جانبا، حيث عرض عليها أن تصبح إحدى زوجاته.

ولما لم يكن باستطاعتها رفض هذا الطلب، فقد استأذنته للذهاب إلى مصر لوداع أهلها. وما أن أصبحت خارج الأراضي التي يبسط عليها نفوذه حتى تنفست الصعداء.

وعندما غنت منيرة الدور نفسه أمام «باي تونس» كانت قد روت له القصة

الطريفة التي وقعت لها مع «سلطان لحج»، فالتفت إليها حاكم تونس قائلا:

« . . لو كان «باي تونس» محل «سلطان لحج» لما تركك تهربين منه بهذه السهولة . . »!

كانت أغنية «أسمر ملك روحي» أشهر أغنية غنتها منيرة المهدية. سجلتها على أسطوانة بيضافون عام ١٩١٥.

وتقول منيرة إن الجمهور كان يطلب منها في كل حفل غناء هذه الطقطوقة. . ففيها استطاعت منيرة أن تظهر إمكانياتها الغنائية، خاصة في الطبقات العالية.

وفي تركيا غنت منيرة المهدية في حضرة «مصطفى أتاتورك»، واستقبلت استقبالا حافلا. وتكريما لها كوَّن نشأت (بك) «الموسيقي الخاص لرئيس الجمهورية» تختا برئاسته لمصاحبة غناء منيرة في حفلاتها . . .

نشرت جريدة (إقدام)، وهي أكبر جريدة يومية حكومية في الأستانة، بصفحاتها الأولى، وبالحروف الكبيرة يوم وصول منيرة المهدية:

« . . . وصلت إلى الأستانة اليوم المطربة منيرة المهدية هانم، صاحبة الشهرة العظيمة في الشرق وفي أوربا على السواء. . المطربة الشرقية التي تحمل أوسمة من حكومات أوربا. . والمشهود لها وحدها بالحنجرة التي لا نظير لها، والنبوغ الذي يضرب به الأمثال في كل الموسيقى بأوربا. والأستانة ترحب بها وتشكرها على زيارتها، وترجو أن تطول إقامتها».

وفي الاحتفال الكبير ألقى رئيس الجمهورية التركية خطابا جاء فيه :

« . . أشكر السيدة منيرة على تشريفها لنا، وأهنئها على أدائها للغناء العربي. لقد جعلتني بصوتها الملائكي ومواهبها النادرة أعشق الموسيقى العربية، مع أني دعوت شعبي في كثير من المناسبات إلى نبذ الموسيقى العربية والتركية وتعلم الموسيقى الإفرنجية».

وناقضت هذا الرأي مجلة «روزا اليوسف» (العدد ١٤٢ ـ ١٩٢٨) حيث قالت :

« . . إن الغازي مصطفى كمال خطب في الحفلة التي غنت فيها السيدة منيرة المهدية بتركيا، فامتدح جمال صوتها، ولكنه قال : إن هذه الموسيقى ساذجة، وإنها لم تعد تشبع الروح التركية الوثابة».

وأيد نبيل بدران الرأي الأول في مقال في جريدة الأهرام فكتب :

« . . غنت منيرة المهدية أمام مصطفى أتاتورك في حفل كبير، وعندما أسدل الستار، صرخ أتاتورك بألا تنزل منيرة. وارتفع الستار من جديد، ولم يسدل بعد ذلك. فقد ظلت منيرة المهدية تغني طوال الليل . . وأتاتورك في نشوة وذهول من ذلك الصوت العملاق، وألغيت البرامج الأخرى التي كانوا قد حشدوا لها مجموعة من الفنانين. وكانت منيرة هي سلطانة فعلا» .

لم يكن لقاء منيرة المهدية بمصطفى كمال أتاتورك في تركيا هو اللقاء الأول به . وإنما سبق وأن جاء إلى مصر وهو ضابط مرموق الرتبة . وكان عضواً بجمعية «تركيا الفتاة» التي كانت تسعى للإطاحة بحكم بني عثمان .

قام مصطفى كمال بزيارة مقهى «نزهة النفوس»، ولم يكن مشهورا بعد. وعندما ظهرت منيرة المهدية على المسرح حياها الضابط بالتصفيق، فردت إليه التحية بابتسامة عريضة، وبدأت الغناء، وكانت ترقبه طوال الوقت. كان ينفق بسخاء وكرم . . وكان سعيدا بما تقدم من أغاني .

أرادت منيرة أن تحيي هذا الضيف، فطلبت من فرقتها الموسيقية أن تعزف بشرفا من البشارف التركية (وهي مقطوعة موسيقية تقدم كمقدمة قبل الفاصل الغنائي)، وبدأت في غناء موشح من الموشحات التركية. صفق الضيف وجاء إليها مهنئا :

« . . . اسمحي لي أن أقدم لك نفسي . . أنا البكباشي مصطفى كمال» .

ردت منيرة عليه وهي تصافحه :

« تشرفنا يا حضرة البكباشي . . أرجو أن يكون غنائي قد أعجبك» .

فأجاب ضاحكا :

« لا . . ولذلك سأحضر غدا !! » .

وفعلا جاء مصطفى أتاتورك الليلة التالية . . لا ليستمع إلى غنائها، وإنما ليجالس راقصة يهودية كان معجبا بها . وكان يصرف بسخاء وبلا حدود . . يفتح

من حين لآخر زجاجة تكريما لصوت منيرة، كي لا تعارض لهوه مع الراقصة الحسناء «ليزا».

حاولت منيرة إبعاد مصطفى كمال عن الراقصة، لكنها علمت فيما بعد أنها تزوره بالفندق الذي ينزل فيه.

وفي ليلة من الليالي جاء مصطفى كمال إلى المقهى.. وهرعت ليزا إلى الجلوس بقربه، وتقدمت منيرة منهما، ودون أن تتفوه بكلمة واحدة.. صفعت ليزا على وجهها.

وكانت المفاجأة الكبرى.. عندما سافرت منيرة المهدية إلى تركيا بعد عدة سنوات.. وهناك جاءتها دعوة للمثول أمام «الأتاتورك» أو «أبي الأتراك» وفوجئت منيرة وهي تغني بأن الأتاتورك ما هو إلا البكباشي مصطفى كمال.. وإلى جواره ليزا الراقصة اليهودية الحسناء.

وبعد انتهاء منيرة من تقديم وصلتها الغنائية، ذهبت لتصافح الأتاتورك وقدمت له التهاني على توليه المنصب وزواجه من ليزا. وابتسم الأتاتورك، وقال وهو ينظر إلى ليزا: «إننا مجرد صديقين..»!

وعن رحلتها إلى بغداد، قالت منيرة:

«.. أنا لا أحب الخمول، وإنما أميل دائما إلى الحركة، وإلى النزول في المخاطر.. وكم أشعر بالسعادة والراحة في نفسي حين أحس أنني أقاوم خطرا حقيقيا يجب أن أنتصر عليه، فأشعر بلذة الانتصار...!

حدثني الناس أن الطريق إلى بغداد محفوف بالمخاطر، تحتشد على جانبيه عصابات اللصوص وقطاع الطرق، حتى إنهم ليهاجمون رجال الحكومة فيقتلونهم ويسلبونهم ما معهم من مال الحكومة.

أصدرت تعليماتي لمن معي بوجوب السفر إلى بغداد في اليوم التالي، ففزعوا جميعا وتملكتهم الرهبة، إذ كان من المعروف المؤكد أن الذي يسافر إلى بغداد عن طريق الجبل مفقود لا أمل في نجاته قطعيا.

كنت في سوريا وبالتحديد حلب، وكان الوقت صيفا. حزمنا أمتعتنا وتوكلنا

على الله وسرنا في طريق الجبل قبل أن تستيقظ المدينة أو ينقشع الظلام . . فلما تنبه أصدقائي في سوريا، بحثوا عني، فلما لم يجدوني علموا أنني رحلت إلى بغداد.

كنت مسلحة كأحسن ما يكون الجندي النازل إلى ميدان القتال. كان مسدسي محشوا، وكانت بندقيتي «معمرة» والخنجر الذي أحمله، حاد النصل، قاطع الشفرة. وكان معي كمية كبيرة من الرصاص.

كما كنت أحمل في ذلك الحين مجوهراتي ومصوغاتي التي كانت لاتقل قيمتها عن سبعة آلاف من الجنيهات المصرية. وحين يخيم الليل كنا ننام في الخلاء . .

وفي لحظة ما بكيت! فقد كان علينا أن نجتاز طريقا ضيقا، يقوم الجبل في إحدى ناحيتيه، ويمتد على طوله واد عميق يشبه الهوة السحيقة من الجانب الآخر. وكانت عربة كبيرة (تشبه الأمنيبوس) تسير أمامنا في هذا الطريق فانقلبت العربة وهوت بمن فيها إلى الوادي، ولم ينج منهم أحد.

وعندما وصلنا بغداد خرجت البلدة كلها لاستقبالنا . . أو على الأصح ليتفرجوا على هؤلاء الذين نجوا من «وادي الموت» كما كانوا يسمون هذا الطريق. وساقوني إلى حاكم المدينة! كان الرجل عاتيا جبارا. سألني عن اسمي، فقلت: منيرة المهدية. وفي الحال أظهر لي من الحفاوة والاحترام ما لا مزيد عليه. وفي اليوم التالي، أقام لنا الحاكم وليمة فخمة حضرها العظماء والوجهاء وكبار القوم في المدينة.

نزلنا في أوتيل مود، وهو أفخم لوكاندة في بغداد. وفي صباح اليوم التالي، ذكرت الجرائد كلها خبر وصولي إلى بغداد. ومن قواعد البلاد المقررة هناك، أن القانون يمنع كل امرأة مسلمة من الظهور على المسرح ممثلة أو مغنية.

وفي بغداد، وجدت سيدة مصرية تدعى «بهية» وهي مغنية، مر عليها أربعة أشهر وهي تحاول أن تحصل على تصريح للظهور على التخت فلم تستطع، وظهر لي أن الأمر عسير. ولكني ما كدت أبدي رغبتي في العمل هناك، حتى سارعوا في يوم وبعض يوم إلى إعطائي تصريحا خاصا يخولني العمل على التخت.

كنت في تلك الفترة من حياتي متهيجة الأعصاب، مضطربة الفكر والوجدان، أرزح تحت عناء أزمة نفسية قاسية. لذلك كان يحلو لي أن أقضي حياتي متنقلة من

بلد إلى بلد. فما كاد المقام يستقر بي في بغداد حتى رغبت في مفارقتها إلى البصرة.

وأراد القدر أن أعاني خطرا مخوفا في كل عمل أعتزمه. كان الحر شديدا جدا، وكانوا يديرون في القطار مراوح كهربائية. ويظهر أن المروحة التي كانت في صالوننا دارت بشدة، فولدت حرارة قوية أطارت شرارة أشعلت النار في الأسلاك وما جاورها. وفي ساعة اليأس وقت حاصرتنا النيران من كل ناحية.. وقف القطار فجأة.. كان قد وصل إلى محطة صغيرة واستطعنا أن نقفز إلى الرصيف.

وفي البصرة، أقمت لمدة أسبوع ضيفة على سلطان المحمرة. وكنت كل ليلة أجلس إليه فأغنيه وأطربه.. وما أكاد أنتهي، حتى يعطي الآلاتية كلا منهم قبضة من الذهب، ثم يطلب شنطتي، فيملأ حفنتيه ذهبا، وما يزال كذلك حتى تمتلئ الشنطة...»!!

وكان تخت منيرة المهدية يضم أشهر العازفين:

سامي الشوا، وعبد الحميد القضابي، وجميل عويس، وإبراهيم العريان.

الفصـل السـادس عشـر

أسلوب منيرة المهدية في الغناء

كان لمنيرة المهدية أسلوب متميز في الغناء. فهي صاحبة صوت قوي، رخيم، صاف، يتخلله بحة طبيعية، وكانت «البحة» الغجرية البدائية هي علامة الحسن والجمال في أصوات المطربات.. حاولت بعض المغنيات تقليدها.

لم تكن منيرة من حفظة القرآن الكريم كغيرها من المطربين والمطربات. والمعروف أن تجويد القرآن هو المدرسة الأولى التي يجب أن يتعلم فيها كل مطرب. إلا أنها استطاعت أن تؤدي القصائد التي تتطلب من مؤديها الفهم والنطق السليم، والفصاحة والترنيم. أجادتها منيرة إلى حد كبير، ويرجع ذلك إلى كثرة استماعها لأساتذة الغناء، علاوة على موهبتها الكبيرة.

كان لصوت منيرة إمكانية كبيرة في التنويع والتلوين تظهر في إعادتها للمقاطع الغنائية.. وكانت تجيد القفلات القوية.

كانت منيرة في أدائها تتميز بطول النفس. وبسهولة أدائها للنغمات الحادة وإكساب النغمات الغليظة الدفء والعمق. ويمكن حصر منطقة صوتها في ديوانين (أو كتافين). وربما يؤخذ على أداء منيرة اهتمامها بالتطريب إلى حد المبالغة في كثير من الأحايين.

آراء النقاد في صوت منيرة المهدية:

وصف الفنان الممثل عباس يونس هذا الصوت في العدد الخامس من المجلة

الموسيقية حيث قال :

« . . إن منيرة في مكنتهـا أن تغني الدرجة الغليظة (القرار) بصوت مصقول جهير ، وتصعد بصوتها على سلم (المقام) . . فإذا ما بلغ الجواب ، أصدره بقوة وطلاوة ، فيخرج ذا أثر مطرب . وقد تقفز بصوتها إلى (جواب الجواب) فتلقي بالمعجزة ، وتؤمن بها الأسماع » .

تضاربت الأقوال والآراء حول فن منيرة المهدية . وفي الفترة ما بين ١٩٢٦ ، ١٩٣٠ قامت عملية تصفية للمطربات الكثيرات اللاتي ظهرن على الساحة الغنائية . وانتهت هذه التصفية إلى أن الغناء ينحصر بين ثلاثة هن : منيرة المهدية ، فتحية أحمد ، وأم كلثوم .

تقول الدكتور نعمات فؤاد :

«كانت مقالات الصحف واستفتاءات الجمهور ترجح كفة (فتحية أحمد) التي كثر القول سنة ١٩٢٦ عن جمعها بين حلاوة الصوت وإحكام القفلة ، فضلا عن قدرة التلحين» (والمقصود هنا التلوين في الأداء) .

ومع هذا ، فإن الصحف كانت لا تثبت على أحكام . فإن تهليل الصحف لفتحية أحمد لم يمنع الكاميرا أن تلهث وراء أم كلثوم . فهي صورة الغلاف في روز اليوسف التي نقلت (١/ ١٢/ ١٩٢٦) عن جريدة (السائح) التي تصدر في نيويورك تحت عنوان (أم كلثوم في صحف أمريكا) :

« أم كلثوم المغنية الذائعة الصيت ما زالت تتقدم في عالم الغناء منذ هبطت فتاة ساذجة ، حتى أصبحت اليوم سيدة المغنيات وأميرة المطربات بلا منازع » .

ولكن وزارة الأشغال في ذلك الوقت كان لها رأي آخر . فقد منحت جائزة الغناء للسيدة منيرة المهدية سنة ١٩٢٦ .

كتبت مجلة (هي) :

« . . لقد نالت منيرة المهدية في عصرها من الشهرة ما لم تنله مطربة قبلها مثل (ألمظ) . . ولم تنله مطربة ما من شهرتها أو تفوقها سوى (أم كلثوم) » .

وكتبت المجلة نفسها تقول :

« . . كانت هناك منافسة شديدة بين المطربتين في أواخر العشرينيات من هذا

القرن . . وانتهت المنافسة بانتصار كوكب الشرق على سلطانة الطرب . وهناك وجوه شبه . . أو وجوه مقارنة بين المطربتين :

في صوت منيرة (بحة) فيها حلاوة . . وفي صوت أم كلثوم (خنافة) رقيقة حلوة . .

وكان لمنيرة حنجرة قوية . . كما كانت لها طريقة خاصة في الأداء ، وكذلك أم كلثوم لها حنجرة قوية ، وقد ابتدعت أو ابتكرت طريقة خاصة أو أسلوبا جديدا في الأداء .

منيرة لم تتعلم ولم تحاول أن تتعلم . . وكثيرا ما كانت تخطئ في قواعد الصرف والنحو والإعراب . ومن ذلك قولها أو غنائها في أوبريت (كليوباترا ومارك أنطوان) . . (أيها العبيد هل فيكم من يُحِبُّني) وقد نطقت (يِحِبِّني) بكسر الياء والحاء والباء مع الشدة » .

وجاء رأي مخالف تماما للرأي السابق في جريدة الأخبار (١٢/ ٣/ ١٩٦٥) :

« كانت منيرة تتقن اللغة العربية وتؤدي مقاطع الألفاظ صحيحة والحروف كاملة بدقة عجيبة . . » .

وعن مجلة الصباح العدد ٨٧ السنة السادسة ٢١/ ٣/ ١٩٢٧ :

« . . . منيرة المهدية تظهر على المسرح ، وما تكاد ترسل صوتها إلى الآذان رنانا عذبا شجيا ، حتى تنتزع التصفيق من أيدي خصومها قبل أصدقائها إعجابا واستحسانا . ثم ها هي ذي تنطق الألفاظ صحيحة ، والحروف كاملة ، أي أن جميع المؤهلات متوافرة لديها .

نحن لا نطعن في قدرة أم كلثوم . . فهي مغنية ناجحة لها أنصار وسميعة ، ولكن الفرق عظيم بينها وبين منيرة ، خصوصا في الغناء المسرحي . وفي متابعة أم كلثوم على التخت ما زالت في حاجة إلى مران طويل ، ولا تستطيع أن تغني إلا بملاحظة (العقاد) ومتابعة (وحداته وآهاته) فماذا يكون شأنها على المسرح؟» .

وعن مجلة الناقد ، العدد الثالث ، ١٧/ ١٠/ ١٩٢٧ بقلم الأديب حماد :

«منيرة لها صوت رنان جميل النغم، وقد وهبتها الطبيعة حنجرة سليمة الأوتار، صافية نقية، لولا أنها لا تحسن استخدامها. وما قيمة التبر لدى من يجهله، والماس عند من لا يفرقه من الزجاج البراق؟!

إن منيرة لا تتحكم في نبرات صوتها، ولا تستطيع أن تضبطها وفق ما تشاء. فكثيرا ما تستمع منها فتلمس الاختلاف بين ما تنشده وما تعزفه الموسيقى، وهذا أوضح عيوبها. تستمع لها وهي تغني فيطير بك صوتها الجميل، ولكن أي حس ينقله إليك؟ وأي شعور يبثه فيك؟ لا شيء ! لا تتميز في إنشادها عاطفة من عواطف القلب. هي تغني لتطرب أذنك وحاستك المادية فقط. أما دون ذلك، فتطلبه عند أم كلثوم أو فتحية أحمد».

وعن مجلة الصباح العدد ٨٧ السنة السادسة ١٩٢٧ :

« . . جمعت حفلة جمعية المواساة على مسرح الأوبرا بين السيدة منيرة المهدية والمطربة أم كلثوم. وقد وصف حضرة صاحب السعادة «محمود زكي باشا» هذه الحفلة وقارن بين السيدة منيرة وأم كلثوم وما سمعه من الجمهور عنهما في هذه الحفلة، فقال :

أجادت السيدة منيرة في جميع أدوارها، فخلبت عقول السامعين، وتجلى مجدها التمثيلي في أحلى حلاوة. وساعدها صفاء صوتها وتأثير نبراتها وشدة شغف الناس، وسرورهم من تمثيلها وإعجابهم برخامة صوتها وحسن توقيعها الموسيقي الفني؛ فقد فاقت حد الإبداع، وظهرت مواهبها السامية وقدرتها العجيبة، وارتفعت إلى منزلة (أعظم ممثلات الشرق).

أما عظيم تأثير صوتها في النفوس، فلا يستطيع القلم وصفه! وكفى شاهدا على ذلك، أن الآنسة أم كلثوم مع شهرتها لم تستطع أن تأتي بعدها في تلك الليلة على أقل شيء من الإجادة، بل فشلت وأسدل عليها الستار وهي في حالة يرثى لها».

ومن رأي الفنانين :

يقول سامي الشوا : « . . إن منيرة المهدية صوت جميل بلا فن ، ولكن أم كلثوم صوت يمتلك أذنا موسيقية مرهفة ، ذواقة ملمة بعلوم وأصول فن الموسيقى» .

ويقول رياض السنباطي :

« . . إن منيرة المهدية صوت قوي بلا فرامل» .

وعن المجلة الموسيقية :

«ظلت منيرة تتربع على عرش الطرب ، إلى أن ظهرت أم كلثوم التي كانت المؤهلة الوحيدة لمنافستها ، لا من حيث الصوت القوي القادر وإنما من حيث لون الغناء . . اللون الكلثومي الذي يتسم بالكلمة النظيفة والغزل العفيف ، والبعد لا عن الإباحية بل عن كل ما ينافي الذوق السليم» .

وكتبت الدكتورة نعمات فؤاد :

« . . ومما يحكي عن منيرة المهدية في ذلك الوقت ، أنها قدمت إليها أغنية تقول كلماتها (يا هاجرني) فرفضت غناءها ، لا لسبب فني في التأليف أو التلحين تراه ، ولكن كما جاء في حيثيات منيرة : (مفيش حد يقدر يهجرني ، دول كلهم بيجروا ورايا . .) .

هكذا جاء النقد في الصحف والمجلات . . منهم من يتحيز لفنانة على حساب أخرى . . فالأقلام كانت تكتب نقدها تبعا لصلتها وعلاقتها الشخصية بالفنان .

مسرح منيرة في عيون الصحافة :

تناولت الكثير من الأقلام موقف منيرة المهدية في المسرح الغنائي . ووقوفها كأول سيدة على خشبة المسرح ، تغني وتمثل وترقص . ومن قصاصات الصحف :

« . . لسنا نجهل فضل ملكة المطربات وسيدة المغنيات منيرة المهدية على فن الغناء في مصر ، ومجهوداتها لترقية التمثيل الغنائي ، وأنها وحدها وبمالها وبمجهوداتها وحيويتها استطاعت أن تظهر من الروايات (الأوبرا) على المسرح المصري باللغة العربية أعظم الأعمال التي تعجز شركات كبرى الإنفاق عليها وإظهارها . وعلى سبيل المثال ، شركة ترقية التمثيل العربي ، على وفرة مالها وكثرة رجالها ، وحسن

استعدادها وجمال مسرحها، لم تستطع إبراز رواية واحدة بالإتقان الذي أبرزت به السيدة منيرة المهدية عشرات الروايات».

وجاء في مقال آخر:

« . . إن السيدة منيرة المهدية لديها من الصبر الكثير في سبيل رفعة شأن التلحين والإنشاد والغناء في مصر. كما أنها تبذل المجهود العظيم لترقية فن الأوبريت وتكوين المسرح المحلي في وقت واحد. كما أن أكثر الروايات التي تخرجها فرقة منيرة المهدية روايات مصرية تتمثل عاداتنا وأخلاقنا، وتعد دروسا أخلاقية مفيدة».

وفي مقال آخر:

« . . أجادت السيدة منيرة المهدية في جميع أدوارها فخلبت عقول السامعين وتجلي مجدها التمثيلي في أحلى حلاوة. وساعدها صفاء وحسن أدائها الغنائي. فقد فاقت حد الإبداع، وظهرت مواهبها السامية وقدرتها العجيبة، وارتفعت إلى منزلة أعظم ممثلات الشرق».

الفصل السابع عشر
منيرة المهدية وأم كلثوم

عندما جاءت أم كلثوم إلى مصر ، لم يكن طريقها مفروشا بالورد. هذه القروية الساذجة ، وجدت نفسها تقف في ميدان الغناء الذي يضم عددا كبيرا من المطربات، على رأسهن منيرة المهدية وفتحية أحمد.

ولكن أم كلثوم بصوتها الجميل وموهبتها الفنية الكبيرة، وشخصيتها وذكائها استطاعت في فترة قصيرة أن تصعد إلى قمة الهرم. ذاع صيتها وأصبحت ألمع نجوم الغناء.

أحست منيرة أن عرش الغناء بدأ يهتز من تحتها؛ الناس تتحدث عن الصوت القوي الجميل، المعبر في أدائه.

استماع منيرة لصوت أم كلثوم:

أرادت منيرة أن تستمع إلى هذه المطربة الشابة ، فماذا تفعل؟

روى مصطفى أمين :

« . . في إحدى الليالي، ارتدت منيرة المهدية ملاءة لف سوداء، ووضعت على وجهها برقعا، وارتدت شبشبا في قدميها حتى تبدو كبنات البلد. وصحبت معها الممثل محمد بهجت، وذهبت إلى مسرح رمسيس حيث كانت أم كلثوم تغني ، واشترت منيرة تذكرة في أعلى التياترو (وهي أرخص مقعد في المسرح).

جلست منيرة المهدية تسمع أم كلثوم، والجمهور يهلل وشهدت سيطرة أم كلثوم العجيبة على المستمعين، وهي تتحكم فيهم بصوتها الخلاب، وتجعلهم

يرقصون في مقاعدهم، ويترنحون على نغماتها ، ويهبون واقفين مصفقين لها، هاتفين بحياتها .

لم تحتمل منيرة المهدية أن تحضر أكثر من الوصلة الأولى من غناء أم كلثوم، فتركت المسرح غاضبة ، ساخطة على غباء الجمهور وجحوده، وقلة ذوقه .

وعادت إلى عوامتها في النيل وهي تكاد تجن سخطا وغضبا . وأخذت تفكر كيف تقضي على هذه الفتاة الصغيرة التي جرؤت على عرشها، وأصبحت تهدد سلطانها . وهداها شيطانها إلى حيلة للقضاء على المنافسة الخطيرة . »

وكانت مجلة «المسرح» تصدر في ذلك الوقت وهي مجلة فنية واسعة الانتشار، صاحبها الشاب محمد عبد المجيد حلمي، الناقد الفني لجريدة كوكب الشرق .

كان محمد عبد المجيد حلمي، ناقدا عنيفا لاذعا، له قلم يشبه الحربة، ولم يسبق أن صادفته في حياته مغامرات في عالم العشق والغرام .

أرادت منيرة أن توقع هذا الشاب الصعيدي في غرامها حتى تتخذه سلاحا ضد غريمتها أم كلثوم .

منيرة المهدية تقتل صحفيا:

دعت منيرة الناقد محمد عبد المجيد حلمي إلى الغداء في عوامتها، واستطاعت خلال ساعة واحدة أن تدع المسكين يبادلها عبارات العشق .

وخرج الصحفي الشاب من عوامة منيرة وهو مقتنع بأنه حبيبها . . الذي استطاع أن يستولي على قلبها .

وأصبحت مجلة المسرح هي لسان حال منيرة المهدية . . تهاجم في كل عدد الفنانة الشابة أم كلثوم . قالت المجلة في ١٧ من يناير سنة ١٩٢٧ :

« . . أم كلثوم لها مئات العشاق، ولا أدري ماذا يحبون فيها؟! . . فهي ليست على شيء من الجمال، ولا خفة الروح، ولا سلامة الطبع . . »!

وفي ٣١ من يناير من نفس السنة كتبت المجلة تقول :

«. . إن أم كلثوم نجمها قد غرب»!

وتطورت قصة منيرة المهدية والصحفي عبد المجيد حلمي، وانتهت بمأساة.

وفي مقال للصحفي الكبير مصطفى أمين عن منيرة المهدية (أخبار اليوم ١٨/ ١/ ١٩٨٦) أورد القصة، وكانت تحت عنوان:

«المطربة التي قتلت الصحفي - والصحفي الذي دفن المطربة».

وهي قصة منيرة والصحفي محمد عبد المجيد حلمي، صاحب مجلة المسرح، والذي كان يعمل ناقدا فنيا لجريدة كوكب الشرق. . قال:

«. . انشغلت منيرة المهدية بإخراج رواية كليوباترا مع عبد الوهاب. ورأت منيرة أن عبدالمجيد حلمي لم يهدم أم كلثوم كما توقعت، على الرغم من أن مجلة «المسرح» تهاجمها كل أسبوع، وتلعنها، وتحذر الناس من الذهاب إلى المسرح الذي تغني فيه، لأنها ستخطف الزوج من زوجته.»

بدأت حرارة الحب الساخن تفتر وخاصة عندما نشر الأستاذ فكري أباظة مقالا في الأهرام بعنوان «معجزة الموسم» قال فيه:

«. . منيرة المهدية وعبد الوهاب يغردان تغريد البلابل، والجمهور يضج ضجيج الإعجاب العنيف بعد أن أخذت منه الدهشة كل مأخذ، واستولى عليه ذهول الخاشع أمام السحر الحلال. مجرم في حق نفسه وحق الفن من لا يشهد رواية كليوباترا في الحال.

مجرم في حق النبوغ والعبقرية من لا يبادر بإذاعة خبر هذا النصر الحاسم، والنجاح البالغ عنان السماء».

وأبدت منيرة إعجابها بفكري أباظة. . وغار عبد المجيد من فكري، وكتب مقالا في مجلته يقول فيه:

«. . وقامت الدنيا، وتحدث الناس عن هذا الإعلان الغريب. وقال يومها الناس. . كم تقاضي فكري أباظة ثمنا لهذه الكلمة؟ ولكن الناس لا يعرفون الحقيقة».

انتهى الفصل الأول من رواية كليوباترا في الليلة الأولى، وتدفق الناس إلى

داخل المسرح يهنئون السيدة منيرة المهدية بذلك النجاح الباهر . ودخل مع الجمهور فكري أفندي أباظة ، وظل واقفا ينظر إلى السيدة منيرة وهي تحيي هذا وتبتسم لذاك . . فهذا ينحني لها ، وذاك يقبل يدها اليمنى ، حتى انتهى الدور إلى فكري أباظة . . . ومرت السيدة منيرة بكل عظمة ، فانحنى حتى كاد يمس الأرض بجبهته ، فقدمت إليه يدها فقبلها ، لا كلمة ولا ابتسامة ! ! هذا هو الثمن الذي تقاضاه فكري أباظة ليكتب تلك الكلمة .

وتكهربت العلاقات بين منيرة وعبد المجيد حلمي . . واشتعلت نار الغيرة العمياء في قلب الصحفي الصعيدي الشاب .

وفي يوم ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٧ ، كتب يقول لمنافسه :

« . . هي امرأة واحدة نحبها نحن الاثنين يا صديقي . . أهو القدر يعبث بنا ، أم نحن نعبث به ، أم هي تلعب بنا جميعا ؟ !

قلت لي في مقابلتنا الأخيرة إنها باحت لك بغرامها ، وإنها تحبك من دوني ، ولولا أنها تخشاني لنفرت مني وابتعدت عني . ألم تذكر أنها قالت ذلك ؟ !

وفر عليك جهدك ، فقد سمعت منها هذه الألفاظ عنك . إذن هي تعبث بنا جميعا . . أحدنا تخشاه ، والآخر تجد مصلحتها في استرضائه .

ومع ذلك ، فأنت تعبدها ، وتطمع فيها ، وتغار عليها . أما أنا فأحبها بلا عبادة ولا طمع ، ولا غيرة » .

واستمرت مقالات وكتابات عبد المجيد يناشد فيها حبيبته العودة إليه . . إلى أن سقط صريع الحمى والحب . وارتفعت درجة حرارته ، وأصبح يهذي ويذكر اسم منيرة وحدها .

وفي ٢٨ من مارس سنة ١٩٢٧ كتب :

« . . وصلتني رسالتك منذ ساعات ، ورقة بيضاء فيها سطران وكلمتان :

« افتح الدرج الأسفل في مكتبك ، وهناك وردة ذابلة ، أعدها إلي ! !

هذا كل ما تطلبين ؟ ! وحقا لم يبق غير هذه بعد أن أخذت كل شيء . . . ! !

ألــم تأخـذي قلبــي ســالما فتـرديه عليـلا؟! ألم تأخـذي جسـمي صحيـحا، لتعيديه سقيما؟!

أليست عواطفي وشعوري معلقة عليك في الحياة؟

إذن! لم يبق شيء سوى الوردة الذابلة تستعيدينها؟

هذه الوردة التي كـانت كـل سلوتي والتي أجـمع فـيـهـا أحب تذكـارات الـهناء، وأقسى ذكريات الألم!!. . ولكن سأعيدها إليك أيضا».

وفي ٢٨ من إبريل سنة ١٩٢٧ كتب إليها يقول:

«أصدقائي يصورونك لي بصورة بشعة، ويزدرونك ويمتهنونك. . . وما يزيدني ذلك إلا حبا فيك، وشغفا بك، وحنينا إلى لقياك.

إن حديث السوء عنك يصيب جرحا في عاطفتي فيذيبها، المرأة التي أحببتها يحتقرها الناس. . !!».

واشتد الألم على عبد المجيد، وذهب أصدقاؤه إلى منيرة المهدية يتوسلون إليها أن تذهب إليـه ترد له الروح. فقـد كان يطلبهـا وهو يهـذي، وكان يتوهم أنها إذا جاءت بقرب فراشه أعادت له الحياة.

ولكن منيرة رفضت، وقالت: إن عبد المجيد مريض بالسل، وهي تخشى أن تصاب بالعدوى!

واغتاظ محرر المسرح وأصدقاء عبد المجيد، فنشروا لمنيرة المهدية صورة على غلاف المجلة في شكل قاتلة، وفي يدها مسدس، وكتبوا تحتها:

«السيدة منيرة المهدية كما تريد أن تكون».

وضاقت منيرة بحصار أصدقاء عبد المجيد ونقاد المسرح وشباب الصحافة، فسافرت فجأة إلى سوريا. وأراد عبد المجيد أن يلحق بها، ومنعه أطباؤه، فأصر على أن يسافر لها.

وصل إلى سوريا مرهقا متعبا، وأدخل إلى المستشفى. وعاد أصدقاء عبد المجيد يتوسلون إلى منيرة أن تزور عبد المجيد في المستشفى، فرفضت.

وازدادت العلة عليه، فعاد إلى القاهرة في أوائل يوليو سنة ١٩٢٧ .

تضاعف العلة، وأصيب عبد المجيد بضعف شديد، وأصر على أن يسافر إلى أسيوط موطنه الأصلي ليموت هناك. وفعلا سافر إلى هناك وأسلم الروح ودفن بها .

كتبت مجلة المسرح في العدد الأول الذي صدر بعد وفاة عبد المجيد تقول :

«من المدهش أن السيدة منيرة المهدية التي كال لها الفقيد أصناف المديح، وشغل صفحات عديدة في التحدث عنها والإشادة بشكل أثار عليه الكثيرين من القراء والأصدقاء . . من المدهش أن هذه السيدة لم تتنازل بالسؤال عنه أيام أن كان بالمستشفى، ولم تفكر في إرسال تعزية بعد وفاته» !

هجوم الصحافة على منيرة المهدية :

لم يمت عبد المجيد حلمي وحده، بل أخذ معه منيرة إلى القبر، قبر النسيان .

فالنقاد والصحفيون أخذوا يهاجمونها ويتهمونها بأنها هي التي قتلت عبد المجيد حلمي . . وصدرت مجلة الناقد وفي صدرها إعلان عن مجلة المسرح :

«اقرأ العدد القادم أميرة المطربات سبب موت زعيم النقاد».

وقالت الجريدة : «إن بشائر الإفلاس بدأت تظهر على منيرة، وهذا أسوأ عزاء لشيخوخة لا يشفيها إلا اعتزال الفن . . والانكفاء على الصلاة والعبادة، لعل الله يتقبل توبتها ويغفر لها» .

وهبت العواصف من كل مكان تقتلع منيرة المهدية من عرشها . البعض لعنها، والبعض هاجمها، والصحفيون أهملوا أخبارها، والجمهور قاطعها .

ومضت منيرة تقاوم الصحف كلها والمجلات والنقاد . كل أصدقائها تخلوا عنها، حكموا بغير محاكمة . رفضوا أن يسمعوا شهودها . أبوا أن يكون لها حق الدفاع عن نفسها . كان عبد المجيد معبودا بين الشباب، فقاطعوا مسرحها، وأطلقوا عليها اسم القاتلة . وذهب بعض الناس إلى الشوارع ينتزع إعلاناتها الملونة، أو يعمي عينيها الجميلتين المطليتين من إعلانات الحائط .

وانزوت منيرة في عوامتها ، وأحبت بطلا للمصارعة اسمه حسن كمال من أسرة طيبة ، وتزوجته ، وأصبح سكرتيرا خاصا للنحاس باشا ، ثم هجرته وطلقته وتزوجت شقيقه الأصغر كمال باشا .

المنافسة الفنية بين منيرة وأم كلثوم:

ومع كل ما صادفته منيرة من مواقف عاطفية وفنية ، كان شاغلها الأساسي . . . القضاء على الشابة أم كلثوم التي وصلت إلى جمهورها ، والذي تحول من حفلاتها إلى حفلات أم كلثوم يصفق ويهتف لها .

وعن مجلة الصباح (العدد ١٠٣ السنة السادسة سنة ١٩٢٧) :

« . . كانت السيدة منيرة المهدية تغني في حفلة أقيمت في (بوفيه لونابارك) بمصر الجديدة ، فطلب إليها الجمهور أن تغني «إن كنت أسامح وأنسي الأسية» التي تغنيها أم كلثوم ، فأنشدتها بين تصفيق الجمهور . .

وتحدث الجمهور بحسن صناعة منيرة المهدية ذات الحنجرة القوية ، والصوت العذب الحنون في إلقائها ، وإجادة إنشادها ، وضبط ألحانها . مع أن منيرة لم تكن قد عملت (بروفات) لإلقائها قبل هذه الليلة .

وغنت منيرة أيضا «إن كان حالي في هواها عجب» . ونجحت في إنشادها نجاحا لم تنجحه المطربة التي نظمت ولحنت هذه الأنشودة خصيصا لها . »

ويتضح مما سبق أن المجلات الفنية كانت تترصد حركات النجوم . وكثيرا ما كانت تشهر بهم في تندر أو سخرية أو نقد مر . . . وكان بعضها يتحيز لفن مطربة معينة تمتدحها وتتابع أخبارها . . . لذا هناك الكثير من النقد المكتوب في هذه الصحف والمجلات لا تعكس الحقيقة وإنما تمشي على هوى أصحابها .

ومتابعة لما كتبت الصحف والمجلات . . نجد أنه في عام ١٩٢٦ بدأت مجلة المسرح تتحدث عن فشل منيرة الفني فكتبت :

« . . لم يتوقع أحد للسيدة منيرة المهدية يوم كونت فرقتها في العام الماضي أن تفشل هذا الفشل الذي لا تعرف كيف الخلاص منه» .

ويقول الشاعر أحمد رامي :

« . . إن مطرب القصائد الأصيل لابد أن يكون (فقي ابن فقي) . ومن هنا تفوقت أم كلثوم . فقد حفظت القرآن الكريم وهي طفلة ، ثم أنشدت المدائح والموشحات وقصائد الشيخ أبو العلا . كل هذا قوّم لسانها تقويما لم يتيسر لغيرها ؛ لأن أهم ركن في القصائد سلامة النطق ، ومخارج الحروف ، وإخراج المعاني . وقد برعت أم كلثوم في هذا كله براعة فائقة .

ومنيرة المهدية صوت جميل فائق ، ولكنها كانت عامية النطق والشارة ، أمية المفاهيم . فضلا عن أن منيرة ليس عندها «القفلة» . والمطرب ألزم الأشياء له هو (القفلة) » .

وواضح من كل ما كتبت الصحافة أن المنافسة كانت شديدة بين منيرة المهدية وأم كلثوم .

تميز صوت منيرة المهدية ببحة طبيعية . مما جعل لها طريقة خاصة في الأداء . . . . فمن قوة خارقة إلى حنان وعذوبة .

وكان صوتها يلهب إحساس الشعب ويدفعه دائما إلى مزيد من النضال والكفاح .

كان أداؤها غنيا بالترلات والطرب ، له طابع العوالم ، وكان لصوتها تأثيره القوي على السامعين .

استمرت أم كلثوم في التألق . . ولم تهدأ منيرة في محاربتها بطرقها المختلفة المشروعة وغير المشروعة . ولكن فن أم كلثوم كان أقوى من أن يحارب .

هدنة وصلح بين منيرة وأم كلثوم:

وأذعنت منيرة المهدية للأمر الواقع ، فكانت هدنة ، ثم تم الصلح بينهما بعد أن زارت أم كلثوم منيرة في عوامتها . . ثم تكررت اللقاءات .

وتروي منيرة عن إحدى هذه الزيارات في حديث لها بمجلة الكواكب ، فتقول :

« . . جاءت أم كلثوم بصحبة القصبجي لزيارتي . وعندما قدمت لهما

«الكـازوزة» تركـت أم كلثوم الزجـاجة التي أمامها وشربت مـن الزجاجة التي أمام القصبجي».

تضايقت من هذا التصرف. . وأردت أن أبرهن لها أن الدار أمان. . فأخذت الزجاجة من أمامها وشربت منها». .

ويدأ سن منيرة يتقدم وابتعدت عن المجال الفني، بينما أخذ نجم أم كلثوم في الصعود إلى أن وصلت إلى أوج مجدها.

عودة منيرة المهدية للغناء:

وبعد عشرين عاما من انقطاع منيرة عن الغناء. . وبالتحديد عام ١٩٤٨ قررت منيرة العودة إلى المسرح لتـمارس نشاطها الفني من جديد. فاستأجـرت مسرح كازينو الأوبرا. . وقدمت أعمالها الفنية من مسرحيات قديمة لمدة ثلاثة شهور.

وقد قوبلت عودة منيرة بالدهشة والإشفاق. . فوجهها المسن. . وصوتها الذي تراجع لا يسمحان لها بالوقوف على خشبة المسرح.

لم تحقق منيرة المهدية النجاح الذي كانت تهفو إليه، وبدأت الصحف تهاجمها وتستنكر فعلتها.

كتب محرر دنيا الفن في ١٣ من إبريل عام ١٩٤٨ يقول:

«. . لا أدري الباعث الذي حدا بها إلى العودة إلى المسرح. فإن كانت تنشد المجد، فقد توَّجها على مدى نصف قرن أو يزيد، وإن كانت تبغي الثروة فقد فاتها القطار».

يقول مصطفى أمين:

«ذات مساء، اتصلت بي أم كلثوم تليفونيا، وقالت لي: إنني أدعوك معي في حفل ساهر. اشتريت بنوار في حفلة منيرة المهدية، وأنا أريد أن أشجعها وأصفق لها. وألحت أم كلثوم إلحاحا عجيبا أن أصحبها.

ذهبنا وغنت منيرة المهدية، وياليتها ما غنت. كان صوتها أشبه بالأسطوانة المشروخة. فقد صوتها حلاوته، وبحته، ورخامته، وجاذبيته. . .

كانت منيرة أقرب إلى ملكة محنطة في تابوت . . ترى فيها الماضي الخالد . . ولا تجد من أثر الحاضر سوى التراب .

وكانت أم كلثوم تلهب يديها بالتصفيق ، وتزغدني في كتفي لأشاركها في التصفيق . وخيل إلي أننا وحدنا اللذان كنا نصفق . . وأن الجالسين في الصالة انهمكوا في الحديث عن ذكريات سلطانة الطرب ، التي مكثت مصر تردد أناشيدها وأغانيها أكثر من خمسة عشر عاما .

فقدت عيناها بريقها الفتان ، وظهرت التجاعيد تملأ وجهها بقسوة ووحشية انطفأت روحها التي كانت تملأ المسرح حيوية . لم تكن منيرة المهدية . . كانت «شبح منيرة المهدية» !

وبعد هذا الفشل الذريع . . شعرت منيرة المهدية أنه بات عليها أن تترك الساحة لأم كلثوم . . ويا ليتها ما عادت إلى المسرح من جديد ، فالفنان الذكي هو الذي يعرف متى يترك فنه . . وهو في قمة المجد» .

الفصل الثامن عشر

اعتزال منيرة المهدية الغناء

اعتزلت منيرة المهدية الفن لفترة طويلة، وعادت في عام ١٩٤٨ لتعيد بعض أعمالها القديمة. وفي العام نفسه كتبت مجلة دنيا الفن موضوعا شاملا عن المسرح الغنائي في مصر وعن دور منيرة المهدية فيه تحت عنوان كبير «نساء في أدوار الرجال.. ورجال في أدوار النساء».. قالت:

«يندر أن تجد في المسرح الأوربي ممثلا يقوم بدور امرأة، فهذا الأمر يقلل من شأن الفرقة التمثيلية، ويؤثر على الدور الذي يؤديه تأثيرا سيئا، ويكون فضيحة ولاشك، وقلبا لأوضاع ليس لها مثيل.

ولكن المسرح المصري نما وترعرع في بيئة اجتماعية كان لا يباح فيها للرجل أن يتطلع إلى وجه امرأة غريبة. وكان الاختلاط بين الجنسين ممنوعا ومحرما. ولذلك كان يقوم بالأدوار النسائية فوق خشبة المسرح شبان يضعون الشعر المستعار فوق رءوسهم، ويخططون أوجههم بالبودرة والمساحيق والأصباغ، وكان صاحب الفرقة يختارهم من بين أصحاب الوجوه الوسيمة، والأصوات اللينة الرفيعة.

وكانت أدوات تخطيط الوجه (المكياج) وعناصر التنكر وأدواته بدائية لاتفي بالحاجة، ولم تكن قد وصلت إلى مصر بعد مستحضرات بيوت الزينة والتجميل الأمريكية. فكان جل اعتماد المخرج والممثل على الكحل البلدي المعروف والأصباغ في تلوين الشفاه وإكساب الخدود لون الورد الأحمر.

ولم يكن الشعر المستعار قد وصل إلى المسرح المصري بعد، ولم يكن الممثلون يعرفون طريقة لصنعه، بل إنهم لم يكونوا قد سمعوا (بالباروكات).

ومن الجيل الأول من الممثلين الذين اشتهروا بالقيام بأدوار النساء على المسرح المصري: الشيخ أبو خليل القباني، وتوفيق الشمس، ومحمد فهمي، والسيد الأزهري، وعمر وصفي، وعبد العزيز الجاهلي.. وغيرهم.

واشتهر في المسرح المصري ممثلات قمن بأدوار رجال، فكن يعمدن إلى رسم الشوارب واللحى بالفل المحروق زيادة في التنكر، وقليلا ما كن يلجأن إلى لحى مستعارة مصنوعة من الفرو الناعم ومشدودة بخيوط سميكة تربط أطرافها فوق الرأس.

وأولى الممثلات اللواتي قمن بأدوار الرجال على خشبة المسرح السيدة منيرة المهدية عندما شكلت فرقتها في خلال الحرب العظمى الماضية لتنافس بها فرقة الشيخ سلامة حجازي. وكانت منيرة أول ممثلة مصرية قامت بأداء أدوار الرجال، وذلك عندما مثلت دور «وليم» في مسرحية صلاح الدين.

وأحدث قيامها بهذا الدور ضجة كبيرة في الوسط المسرحي، ولكنها لم تعبأ بهذه الضجة، ومضت تقوم بتمثيل أدوار الشيخ سلامة حجازي في (شهداء الغرام)».

وكتبت مجلة دنيا الفن عام ١٩٤٨ مقالا عن ظهور المرأة المصرية على خشبة المسرح قالت «.. واشتهر من بين طبقة الممثلات بنات سوريا ماري صوفان وميليا فان ومريم سماط ولبيبة مانيللي وألمظ وعزيزة ستاتي ونظلة مزراحي. وظلت لهن السيادة على المسرح المصري إلى بداية القرن العشرين حين بدأت المصرية المسلمة تخرج عن نقابها وتشارك في الحياة العملية».

وأصيب فقيد الفن الشيخ سلامة حجازي بالفالج، وأصبح لا يقوى على اعتلاء خشبة المسرح، وخشي عشاق الفن أن يندثر فن الغناء المسرحي. وكانت السيدة منيرة المهدية في أوج مجدها في دنيا التخت، وقمة شهرتها في عالم الطرب والغناء. وهنا زين لها بعض المقربين إليها أن تقوم بعرض مشاهد غنائية من التمثيليات التي اشتهر بها سلامة حجازي، فلقيت هذه الفكرة قبولا منها.

وكان الكاتب المعروف فرح أنطون أشد معارفها اتصالا بها، فزيّن لها فكرة تكوين فرقة مسرحية غنائية تسد الفراغ بعد اعتزال الشيخ سلامة. وكان الجمهور قد أصبح متشوقا لأن يرى وجه ممثلة مصرية على خشبة المسرح.

فما أن أعدت العدة وألفت فرقتها واستأجرت مسرح برنتانيا القديم خلف محلات شملا، حتى أخذت الصحف تكتب عنها مرحبة بخطوتها الجريئة.

وكان لهذه الدعاية خطرها فما أن وقع اختيارها على تمثيلية صلاح الدين الأيوبي ومملكة أورشليم من قلم فرح أنطون، حتى كان الإقبال على شباك التذاكر يفوق حد الوصف. ومع أن موعد هذه الحفلة الأولى كان التاسعة مساء، إلا أنهم اضطروا إلى إغلاق الشباك في السادسة بعد أن نفدت جميع التذاكر.

وظهرت منيرة في هذا الدور المحبوب الذي طالما سلب به الشيخ سلامة عقول مستمعيه. ولما كانت منيرة قد اعتادت الغناء والظهور على التخت، وفي صالات الغناء في وسط الجمهور، فإنها لم تجد في الوقوف على خشبة المسرح ومواجهة المتفرجين شيئا من الرهبة. وكانت قد حفظت دورها وتدربت على الغناء في بعض مواقف التمثيلية في خمسة عشر يوما، وذلك لشدة شغفها بالفن.

وأثر التشجيع الذي صادفته في حفلتها الأولى تأثيرا عميقا في نفسها، وساقها ذلك إلى مواصلة العمل.

وكان الشيخ سلامة حجازي برغم مرضه يتردد على دار التمثيل ليشاهدها وهي تؤدي أدواره. فكان كمن ينظر إلى وجهه في المرآة، أو كمن ينصت إلى صوته على أسطوانة جرامفون. وقد قال لها في إحدى هذه الزيارات:

«.. إنني سأموت مغتبطا لأن سيدة مصرية ستخلفني على عرش الغناء المسرحي».

وتلقت منيرة المهدية عشرات الرسائل من الفتيات المصريات بين مدرسات وطبيبات يشجعنها ويعرضن عليها رغبتهم في الظهور إلى جانبها على خشبة المسرح. فكانت تحثهن على أن ينهجن نهجها. بل إن بعض الفتيات المصريات

تطوعن للظهور على المسرح، واشتركن في تأدية بعض الأدوار، وأخذ ظل بنات إسرائيل يتقلص شيئا فشيئا من خشبة المسرح.

وكان من الطبيعي أن يثير هذا الحادث سخط فئة من المحافظين، فشغلت أعمدة الصحف حينا بنشر مقالات تحمل فيها على ظهور المرأة المصرية سافرة، واشتراكها مع الرجال جنبا إلى جنب في عالم التمثيل.

وحاول الأستاذ إبراهيم رمزي بك أن يتصدى لهذه الحملة، فكان يبعث بالرد تلو الرد إلى الصحف اليومية، فتأبى نشره محافظة منها على شعور الجمهور.

وأخيرا اتفق مع السيدة سارة الميهتية، وكانت تصدر صحيفة نسائية باسم «فتاة النيل» على أن ينشر دعوته على صفحاتها باسم حرية النشر، ويترك لها رأيها في التعليق عليها. نشرت المجلة المقال الأول، وقد أنحى رمزي بك فيه على التمسك بالعوائد الممقوتة التي أخرت تقدمنا وعطلت نهضتنا، وجعلت العالم يسير ونحن وقوف كالمتفرجين. وقال: إن التمسك بالقديم بينما الزمن يتطور بشكل لم يألفه آباؤنا، مدعاة للتأخر والجهل. ثم عطف على دعوته فأظهر ما للمرأة المصرية من خفة الظل ورقة الحديث وحسن الأداء في التعبير، ولامها على تقصيرها في احتراف هذا الفن الجميل، وعَدَّ ذلك جمودا لا يجوز أن تبقى عليه المرأة المسلمة في عصر العلم والنور.

وكان في جملة الذين تصدوا للرد عليه محمد فريد وجدي بك. فحذر من ظهور المرأة المسلمة على خشبة المسرح، لما في ذلك من الفتنة ومخالفة أحكام الشريعة.

وأبى رمزي بك أن يرد على هذه الكلمة وعلى ردود القراء الذين لم يوجد بينهم من يعطف على دعوته تاركا للزمن تحقيق فكرته لاسيما بعد أن رأى المرأة المسلمة تسير في ركاب الحرية ونحو السفور بخطوات جريئة.

غربت شمس منيرة المهدية، ولكن شمسها لم تغرب وحدها، وإنما معها شمس المسرح الغنائي بكامله.

يقول د. سامي عبد الحليم:

« . . إن الأسباب قد بدأت بوادرها مع حركة النهضة الفنية التي صاحبت المسرح المصري في بداية العشرينيات» .

والغريب أن يأتي طور في المسرح على حساب طور آخر، ولكنه في مسرحنا العربي جائز ومحتمل، حيث إن التقاليد المسرحية لم تزل في مراحل الاهتزاز. وحيث القيمة الفنية لاتجاه معين يعتريها الارتفاع والانخفاض.

ومما لاشك فيه أن المسرح الجاد، مسرح الطبقة الوسطى الحقيقي، مسرح أبيض ورشدي ووهبي كان يبدأ خطوات جادة نحو التأسيس والترسيخ.

وقد رسخ في أذهان القائمين على هذا النوع من المسرح، كل في فترته المعينة، أن المسرح الغنائي قد استنفد أغراضه برغم نجاحه الجماهيري. ويكفي أن ندرك أهمية هذا الرأي الذي قد يبدو متجنيا في ظاهره، حين نلاحظ تلك العبارة التي كتبها زكي طليمات رائد المسرح المصري على رواية شمشون ودليلة، وكانت أوبرا ملحنة بالكامل من ألحان داود حسني لفرقة أولاد عكاشة، ويذكر فيها كيف أنه لا يفضل هذا النوع من المسرح الذي يقوم على الغناء. . . وإنما يفضل بدلاً منه مسرحا آخر جادا ، لا يهتم بهذا النوع إطلاقا.

ومن غرائب الأمور أن زكي طليمات نفسه الذي كتب تلك العبارات قد غير رأيه فيما بعد، وأخرج أكثر أعماله من جنس الأوبريت والمسرح الغنائي. ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : ابن جلا - ويوم القيامة . . وغيرهما.

وقد أحدثت دعوة جدية المسرح صدى كبيرا عند الجيل الجديد ممن تولوا عملية الإنتاج الفني والمسرحي بعد استقلال مصر عام ١٩٢٢ . فظهرت فرقة رمسيس إلى الوجود لتبشر بالفن المسرحي الخالص، وبالبعد عن الغناء والمسرح الغنائي. ولاشك في أن النجاح الهائل الذي لاقته فرقة رمسيس قد دفع الكثيرين ممن يؤمنون بالمسرح الغنائي إلى تركه والاهتمام بالمسرح في حد ذاته دون الاهتمام بالغناء. وفي المقابل ، فإن الكوميديا كأحد الموروثات في تقاليدنا الفنية قد بدأت من الخشونة إلى المرونة، وتجاوز مرحلة كشكش بيه والبربري عثمان عبد الباسط، إلى مرحلة الكوميديا الجادة والأخلاقية.

وبدأت الفرق الجديدة تحاول أيضا، وهي تعرف أن للكوميديا نجاحا في أرض الفن المصرية وبين جماهيرها، في الأعمال الجادة، وفي ترقية الفن نفسه سواء على المستوى الاحترافي أو على مستوى الهواة.

ونسوق هنا مثلا بسيطا من أحد الإعلانات التي أصدرتها اللجنة الفنية لإحدى الجمعيات التمثيلية التي انتشرت في ذلك الوقت، لنعرف إلى أي مدى كانت الحاجة إلى تطوير الكوميديا ملحة. كتب في الإعلان ما يلي تحت عنوان صارخ هو:

«قرار نكرة ٢ أنجع (بالعين) دواء للتخلص من داء التمثيل الخليع».

ولاشك في أن هذه التطورات مع ما صاحب ذلك من تغيير في جلد الريحاني ذاته، والأعمال الكوميدية التي ما فتئت الفرق المحترمة والجادة تقدمها مثل فرقة رمسيس وفاطمة رشدي وغيرها، قد اجتذبت أيضا العديد من محبي الفنون إلى هذا اللون وصرفتهم عن المسرح الغنائي أيضا. كما أن القائمين على المسرح الغنائي لم يكونوا من أصحاب الفكر.

وجاءت الضربة القاضية للمسرح الغنائي ولمنيرة المهدية في أعقاب الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩، حيث انهارت أسواق الأوراق المالية، ومعها انهارت في مصر قدرة المنتجين على إنتاج مسرح غنائي فخم. فالمسرح الغنائي يحتاج إلى قدرات خاصة، وإلى إنتاج ضخم.

فلما كانت الأزمة، انصرف هؤلاء القائمون على المسرح الغنائي إلى إنتاج أعمال مسرحية غير مكلفة.

والذين واصلوا منهم إنتاج المسرح الغنائي قللوا قدر الإمكان من تكاليفه (الاستعانة بملابس من رواية قديمة ـ مناظر سابقة التجهيز .. إلخ). واتجه بعض الفنانين إلى العمل بالكازينوهات والملاهي، واتجه البعض إلى السينما.

الفصل التاسع عشر

زواج منيرة المهدية ـ الأوسمة التي حصلت عليها ـ وفاة منيرة المهدية

جاء في كتاب «لكل أغنية قصة» للمؤلف أحمد عبد المجيد :

« . . أحب منيرة المهدية أحد ثراة الريف حبا قويا عنيفا ، لم تلبث أن بادلته حبا بحب ، وسرعان ما ارتبطا بالزواج .

كان الزوج متلافا كبيرا ، وكان كثير العثرات . ولم يلبث أن بعثر أمواله على موائد الميسر حتى أتى على آخرها ، وراح يستدين من زوجته ، ثم بدد ما يصل إليه منها .

وكان يلجأ معها إلى طرق ماكرة كلما نفد من يديه المال ، حتى ضاقت بطلباته بعد أن فقدت الأمل في إصلاحه .

ولقد طال صبرها عليه حتى بات من العسير العيش معا . وبعد محاولات ودعاوى قضائية ، نجحت في الحصول علي الإذن بالطلاق منه . وما أن تم لها ذلك حتى راحت تغني :

من بعد تلاتاشر سنة   ارتحت بعد التعب
ولما يريد ربنا   تيجي على أهون سبب

وهي التي كانت تتغزل في هذا الفارس الأسمر نفسه ، وتناجيه وترجوه بألا يطيل غيابه ، وبأن يسرع بالعودة إليها . والحب كما يقولون ، كالسياسة لا يثبت أحدهما على حال . ومن فرحتها بكسب القضية كانت تغني :

بلغت مرامي   وسبت الحرامي
يعيش المحامي   نصير الولية

وتزوجت منيرة المهدية من «عثمان حسين أباظة» ، وكان شرط هذا الزواج اعتزال منيرة للغناء. استمر هذا الزواج في سرية تامة ثلاث سنوات، وذلك حرصا على سمعة الأسرة الأباظية. وأثمر هذا الزواج ابنة واحدة هي «نعمات» التي تُعَدُّ الابنة الوحيدة لمنيرة المهدية بالرغم من تعدد أزواجها. وعندما نما إلى الأسرة الأباظية قصة هذا الزواج، ثارت لزواج ابن النسب من مغنواتية أو عالمة، وخيَّر عثمان أباظة بين أمرين : إما الانفصال عن منيرة ، وإما الحرمان من الميراث. فكان لابد من الطلاق.

وعادت منيرة إلى فنها من جديد، وأعادت فتح مقهى «نزهة النفوس» . . وعاد إليها روادها يستمعون إلى غنائها بعد طول اشتياق.

الأوسمة التي حصلت عليها منيرة المهدية:

- حصلت منيرة على الجائزة الممتازة في مسابقة الغناء المسرحي التي أقامتها وزارة الأشغال العمومية عام ١٩٢٦ .

- منحت وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٠ .

- منحها الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم عام ١٩٦١ وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، تقديرا لخدماتها للفن والمسرح.

- حصلت على أوسمة من ملك مراكش ومن باي تونس ومن أقطار عربية أخرى.

- درج اسم منيرة المهدية في «الكتاب الذهبي» الخاص بملك إيطاليا، وهو سجل العظيمات والعظماء في العالم أجمع. ومنحت الوسام الخاص بذلك والميداليات الذهبية الملحقة به.

وفاة منيرة المهدية :

تفرغت منيرة المهدية بعد اعتزالها الفن لهوايتها . . وهي تربية الحيوانات الأليفة كالقطط والكلاب. وكان يشاركها هوايتها الرجل الذي عاشت معه منيرة قرابة ربع

قرن من الزمن، وهو إبراهيم كمال، آخر أزواجها، والذي كان يعمل سكرتيرا للنحاس باشا. وعندما علم الأمير يوسف كمال أحد معجبيها السابقين بهواية منيرة للحيوانات، أهداها شبلا كانت ترضعه ٢ كيلو لبن يوميا. . . لكنه مات وهو في الشهر الرابع. حزنت منيرة عليه، فأهداها الأمير الصياد أسدا أليفا. . لكن الخوف منه سيطر على العاملين بالمنزل، فأهدته إلى حديقة الحيوان.

وتوفيت منيرة المهدية في ١٢ من مارس عام ١٩٦٥ عن عمر يناهز الثمانين، تاركة وراءها تاريخا فنيا مجيدا، فقد تربعت على عرش الغناء فترة غير قصيرة. وفي أواخر أيامها انتقلت للحياة مع أولاد شقيقتها الذين أحسنوا العناية بها. وقبل وفاتها كانت قد حققت إحدى أمنياتها ، وهي الحج إلى بيت الله الحرام.

وللأسف، خرجت الجنازة دون أن يرافقها أحد من أهل الفن، بينما كانت منيرة في حياتها مجاملة لكل عائلتها وزملائها وزميلاتها الفنانين والفنانات.

وبعد وفاة منيرة المهدية ، دخلت الأسرة ساحات القضاء بسبب الإرث، فالابنة نعمات عثمان أباظة ورثت كل تركة والدتها، وهي عبارة عن منزل في حي شبرا، وبعض الأراضي والنقود والمقتنيات الخاصة. استطاعت نعمات إثبات أنها اشترت ممتلكات والدتها قبل وفاتها.

وبوفاة منيرة المهدية انطوت صفحة مهمة في تاريخ الغناء والمسرح الغنائي.

ولم تمر المحاولة الأولى لعرض قصة حياة أشهر المطربات في الثلث الأول من القرن العشرين . . وهي منيرة المهدية دون ضجيج ومحاكم. فقد احتجت حفيدة المطربة الراحلة على فيلم سلطانة الطرب الذي أنتجته ومثلت فيه دور منيرة المهدية، الفنانة شريفة فاضل. . بينما تولى إخراج الفيلم حسن الامام. . على أن الفيلم أظهر منيرة المهدية بمظهر راقصة خليعة . . وهو شيء يتنافى مع الواقع، ولا يتمشى مع سيرة حياة سلطانة الطرب.

الفصـل العشـرون

أشهر أغاني منيرة المهدية

ـ طقطوقة هاتيلي يامه عصفوري	لحن داود حسني
ـ طقطوقة لازم أهشه دا العصفور	....
ـ طقطوقة زغلول شرف	....
ـ قصيدة تركت مصر بلادي	لحن سـيـد درويش (كليـوباترا ومـارك أنطوان)
ـ قصيدة كم روعتني سيوف	لحن سـيـد درويش (كليـوباترا ومـارك أنطوان)
ـ قصيدة يا ذات الكمال	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة انقضي الوقت	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة فضلت الهزيمة	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة حبيبي أنطونيو	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة كليوباترا عيونك	لحـن محـمـد عبـد الوهاب (كليـوباترا ومارك أنطوان)

ـ قصيدة إن مجدي	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة يا أميرتي إن حبي	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ قصيدة لبيك لبيك	لحن محمد عبد الوهاب (كليوباترا ومارك أنطوان)
ـ طقطوقة رهنت قلبي على حبك	....
ـ مونولوج أغير عليك من النسيم	....
ـ طقطوقة أحب أستلطف وألاغي	....
ـ لحن الطريق من هنا	لحن زكريا أحمد (جيو كندا)
ـ لحن إلى الكنيسة	لحن زكريا أحمد (جيو كندا)
ـ مونولوج يا حياتي ليه تميلي لغيري	....
ـ طقطوقة يا عينك يا جبايرك	....
ـ لحن يالا نملي القناني	لحن كامل الخلعي (العذارى)
ـ لحن هويت بخاطري	لحن كامل الخلعي (العذارى)
ـ لحن نته نام	لحن (من أوبريت حماتي)
ـ لحن يا منصفين إزاي يكون	لحن (من أوبريت حماتي)
ـ لحن أمانة يا بلبل بتشكي ليه	لحن داود حسني (الغندورة)
ـ لحن ليالي الصفا	لحن داود حسني (الغندورة)
ـ زفة العروسة	....
ـ قصيدة شكوت فقالت	قديم
ـ طقطوقة غريب مسكين	....
ـ قصيدة ويلاه ما حيلتي	لحن الشيخ سلامة حجازي
ـ طقطوقة يعلم ما بضميري	....
ـ طقطوقة يا فاتن الغزلان	....

ـ طقطوقة يمينك سوق	....
ـ طقطوقة كنت لي فين لما عشقتك	....
ـ طقطوقة سبرتو	لحن سيد درويش (كلها يومين)
ـ طقطوقة أسمر ملك روحي	لحن محمد علي لعبة
ـ لحن يحيا العدل	لحن سيد درويش (كلها يومين)
ـ لحن جانا الفرح جانا	لحن سيد درويش (كلها يومين)
ـ لحن انتصارك يا منيرة	لحن سيد درويش (كلها يومين)
ـ طقطوقة يمامة حلوة ومنين أجيبها	لحن محمد علي لعبة
ـ طقطوقة حود من هنا وتعالى عندنا	....
ـ قصيدة يا طرف جد بالدمع	لحن الشيخ سلامة حجازي
ـ طقطوقة يا قلبي اصبر	....
ـ طقطوقة ما يجيش زيي إن لف الكون	لحن محمد القصبجي (توت عنخ آمون)
ـ طقطوقة لآخر لحظة أديني وياك	....
ـ طقطوقة ارخي الستارة اللي في ريحنا	لحن زكريا أحمد
ـ طقطوقة بصارة براجة تشوف البخت	لحن سيد درويش
ـ طقطوقة على دول ياما على دول	....
ـ طقطوقة يا محلا الفسحة في راس البر	لحن داود حسني
ـ طقطوقة بعد العشا يحلي الهزار والفرفشة	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة حبيبي غاب وأنا قلبي داب	لحن محمد حلمي
ـ طقطوقة شال الحمام حط الحمام	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة صابحة الزبدة	لحن سيد درويش
ـ طقطوقة ما تخافش عليه	لحن زكريا أحمد
ـ طقطوقة أربع خطاب واقفين ع الباب	لحن زكريا أحمد
ـ طقطوقة من خمسة وبس	لحن محمد حلمي

ـ طقطوقة نادرين عليه	لحن زكريا أحمد
ـ طقطوقة حبك يا سيدي غطي ع الكل	لحن محمد حلمي
ـ طقطوقة اشمعنى يا نخ الكوكايين	لحن سيد درويش
ـ طقطوقة والنبي يامه تعذريني	لحن محمد علي لعبة
ـ طقطوقة اسمع أغاني المهدية	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة ليلة ما جه في المنتزه	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة ليلة في العمر مفيش منها	لحن داود حسني
ـ طقطوقة يا زهر البساتين	لحن كامل الخلعي
ـ طقطوقة من بعد ١٣ سنة	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة يا قلبي اصبر على دي الأسية	لحن محمد القصبجي
ـ طقطوقة دندورما دندورما	....
ـ طقطوقة الساعة كام يا سي محمد	....
ـ طقطوقة يا ناري يامه يا ناري	....
ـ طقطوقة نهايته أنا حبيت	....
ـ طقطوقة يا منعنشه يا بتاعة اللوز	....
ـ طقطوقة يا بنت يا بتاعة النرجس	....
ـ طقطوقة على مين دول يا جميل	....
ـ طقطوقة مصر الجديدة	....
ـ طقطوقة يا حالي ع البدوية	....
ـ لحن ليلة ما جه في المنتزه	لحن محمد القصبجي (هف طلع النهار)
ـ طقطوقة صبرت ونلت	....
ـ مارش البرلمان	....
ـ طقطوقة مرة كنت ماشي	....
ـ طقطوقة حبيبي غاب وأنا قلبي داب	لحن سيد درويش
ـ طقطوقة الحلو بيتدلع	....

ـ لحن برهوم يا برهوم	شعبي
ـ طقطوقة يا جميل يانور عينيه	....
ـ طقطوقة مره كنت ماشي	....
ـ طقطوقة لآخر لحظة أديني وياك	....
ـ طقطوقة ما لكش السلطة عليه	....
ـ مونولوج أنا رأيت روحي في بستان	لحن سيد درويش (فيروز شاه)
ـ طقطوقة ليلة في العمر مفيش منها	لحن داود حسنى
ـ لحن الدهر قطع أوصالي	....
ـ طقطوقة يامه الجدع ده فين	....
ـ طقطوقة يا جدع مزمز	....
ـ طقطوقة علي بتاع الزيت	....
ـ أغنية بنت الشلبية	لحن شعبي
ـ طقطوقة اللؤلؤ ناظم ثغره	....
ـ طقطوقة يا ناري يامه يا ناري	....
ـ طقطوقة حود من هنا وتعالى عندنا	....
ـ طقطوقة خلاني الجميل خلاني	....
ـ طقطوقة فارد الحسن عاشق جمالك	....
ـ طقطوقة يا سيدي تعالى	....
ـ طقطوقة وجننتيني يا بنت يا بيضة	....
ـ طقطوقة نويت أبيعك خلاص	....
ـ طقطوقة من كلمة واحدة يتأثر	....
ـ طقطوقة ماليش بخت في الحب	....
ـ طقطوقة كل يوم يزيد عن يوم	....
ـ طقطوقة شربات التوت	لحن سيد درويش
ـ طقطوقة تركت مصر بلادي	لحن سيد درويش

ـ طقطوقة الحلوة شافت صورتها	....
ـ طقطوقة صفاء الليلة	....
ـ طقطوقة يا جمال الفسحة في العوامة	....
ـ طقطوقة روحوا اسألوا عن الغرام	....
ـ قصيدة بدت فرقت قلبي بسهم من الوجد	.... قديم
ـ طقطوقة بادي العشق	....
ـ طقطوقة صاحبة دلال لابسه العقال	....
ـ طقطوقة يمينك سوق شمالك سوق	....
ـ طقطوقة يا جميل يانور عنيه	....
ـ طقطوقة الدهر قطع أوصالي	....
ـ طقطوقة أنا ببكي	....
ـ طقطوقة يا حاميني يامه	....
ـ طقطوقة يا بنت يالي بتبيعي الخوخ	....
ـ طقطوقة قابلني المحبوب	....
ـ طقطوقة نهايته أنا حبيت	....
ـ طقطوقة كل يوم يزيد عن يوم	....
ـ طقطوقة جوز الحمام	....
ـ طقطوقة الشمس غابت	....
ـ لحن يا رب العباد	لحن الشيخ سيد درويش
ـ موال إن كان عذابي	
ـ دور أشكي لمين ذل الهوى	لحن داود حسنى
ـ طقطوقة يا زهر البساتين	لحن كامل الخلعي
ـ طقطوقة دقة بدقة	....
ـ طقطوقة اللؤلؤ ناظم ثغرك	....

ـ طقطوقة إعقل يا حبيبي	....
ـ طقطوقة مصر الجميلة	....
ـ طقطوقة سوريا الجميلة	....
ـ طقطوقة ما أقدرش أصبر	....
ـ طقطوقة يا ليلي طول أنا ببكي	....
ـ طقطوقة طير أخضرع البعد لقاني	....
ـ طقطوقة يا شمعة العز قيدي	....
ـ قصيدة لم أدر ما ذنبي	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة إن كنت في الجيش أدعي صاحب العلم	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة سلام على حسن يد الموت لم تكن	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة سلوا حمرة الخدين	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة شكوت فقالت كل هذا تصنعا	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة ألا ليت لم أعرفك يوما	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة غيري على السلوان قادر	لحن أبو العلا محمد
ـ دور أنا هويت وانتهيت	لحن سيد درويش
ـ دور أنا عشقت	لحن سيد درويش
ـ قصيدة لا يقال يا حبيبي	....
ـ قصيدة يا ليلى	....
ـ قصيدة سلي النجوم أيا شارلوت	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة هو الدهر لا يرقب	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة سلام على حسن	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة عليك سلام الله	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة فاتن الغزلان	لحن سلامة حجازي

ـ قصيدة بالله ما رحمتني	لحن سلامة حجازي
ـ قصيدة لم قدري ما ذنبي	لحن سلامة حجازي
ـ طقطوقة خلاني الجميل خلاني	....
ـ طقطوقة بصارة براجة تشوف البخت	لحن سيد درويش
ـ مارش جانا الفرج نام يا خوفو	....
ـ طقطوقة يا جميل يا نور عينيه	....
ـ مونولوج ظلمتني من غير سبب	لحن إبراهيم شفيق
ـ مونولوج بالأمانة توعديني	لحن إبراهيم شفيق
ـ مونولوج أد إيه الحب يحلا	لحن إبراهيم شفيق
ـ موشح يا فريد الحسن قوللي	قديم
ـ موشح يا صاح الصبر وهامني	قديم
ـ موال عالماني عالماتي	
ـ موال إن كان عذابي	
ـ قصيدة يا حياتي لقد وافاني	لحن سلامة حجازي
ـ لحن يسعد مساكم	لحن سيد درويش (كلها يومين)
ـ نشيد حب الوطن ده من الإيمان	لحن محمد القصبجي
ـ مونولوج الجفا بعد الوفا	لحن إبراهيم شفيق
ـ طقطوقة يامين يا صبايا يندهلي	لحن سيد درويش
ـ قصيدة يا سرور القلب وافي	لحن سلامة حجازي (صلاح الدين الأيوبي)
ـ قصيدة إني أتيت إليك طوع غرامي	لحن سلامة حجازي (صلاح الدين الأيوبي)
ـ قصيدة يا من تعرض مني المجد للخطر	لحن سلامة حجازي (صلاح الدين الأيوبي)
ـ قصيدة عذبيني فمهجتي في يديك	لحن سلامة حجازي (صلاح الأيوبي)

ـ قصيدة يا فؤادي قد حلا ورد المنون	لحن سلامة حجازي (صلاح الأيوبي)
ـ قصيدة اصبروا ارحموني يا ناس	لحن سلامة حجازي (صلاح الأيوبي)
ـ دور حبيت جميل طبعه الدلال	لحن عبده الحامولي
ـ دور فؤادي يا جميل يهواك	لحن سلامة حجازي
ـ دور لغير لطفك أشكى لمين حالك	لحن سلامة حجازي
ـ دور مجروح يا قلبي والله سلامتك	لحن سلامة حجازي
ـ دور يا رشيق القد فؤادي بيده حيلة	لحن سلامة حجازي

المراجـــع

- زمان . . عماد الدين (المجلس الأعلى للثقافة - المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون . . . إدارة الترجمة والنشر، عام ١٩٥٧).

- رواد الموسيقى العربية - داود حسني محمود كامل (الناشر معهد الموسيقى العربية).

- الغناء المصري - كمال النجمي - (سلسلة كتاب الهلال) ١٩٦٦ .

- أصوات وألحان عربية - كمال النجمي - (سلسلة كتاب الهلال) ١٩٦٨ .

- مطربون ومستمعون - كمال النجمي - (سلسلة كتاب الهلال) ١٩٧٠ .

- سحر الغناء العربي - كمال النجمي - (سلسلة كتاب الهلال) ١٩٧٢ .

- أعداد من مجلة الصباح .

- المجلة الموسيقية محمود أحمد الحفني .

- زكريا أحمد ، صبري أبو المجد ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي. سلسلة أعلام العرب . . (العدد ١٩) .

- أصوات وألحان عربية كمال النجمي. سلسلة كتاب الهلال (العدد ٥٠٩ ، ١٩٦٨) .

- النهر الخالد سعد الدين وهبة - دار سعاد الصباح ١٩٩٢ .

- تذوق الموسيقى العربية محمود كامل .

- مقالات مصطفى أمين ، جريدة الأخبار.

- أم كلثوم وعصر من الفن نعمات فؤاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ .

- أعداد من مجلة مصر الحديثة مصورة .
- مسرح «منيرة المهدية» . . تحقيق ودراسة : د/ سامي عبد الحليم. (مطبوعات المسرح الكوميدي - وزارة الثقافة)
- المسرح المصري الحديث ، حمدي عبد العزيز (كتابات نقدية) (الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية) .
- محمود تيمور نقطة الانطلاق ، إشراف السيد عيد (الكتاب التذكاري - الهيئة العامة لقصور الثقافة) .
- المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ، الدكتور كمال الدين حسين (تقديم : مختار السويفي) (الناشر الدار المصرية اللبنانية) .
- دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، يعقوب لانداو (ترجمة أحمد المغازي، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
- صراع الطبقات في مصر ، عبد العظيم رمضان (بيروت ١٩٧٨ العربية للدراسات) .
- الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، علي الراعي (كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٨) .
- الكوميديا المرتجلة وأشهر الارتجاليين - مجلة الفنون (السنة الخامسة عدد ١٨) .
- المسرح العربي ، رشدي صالح (سلسلة الجديد ، القاهرة)
- تاريخ مصر القومي من ١٩١٤ - ١٩١٩ عبدالرحمن الرافعي (القاهرة دار الشعب) .
- نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر ، ليلى أبو سيف (القاهرة دار المعارف) .
- تطور النقد المسرحي في مصر ، السيد حسن عيد (القاهرة نوفمبر ١٩٦٥ المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر) .
- موسوعة تاريخ مصر، الجزء الخامس أحمد حسين (القاهرة دار الشعب ١٩٨٣) .
- المسرحية في الأدب العربي الحديث ط ٣، محمد يوسف نجم (بيروت دار الثقافة ١٩٨٠) .
- نحو مسرح عربي ، يوسف إدريس (دار نشر الوطن العربي - فبراير ١٩٧٤) .

- المسـرحية في الأدب العربي الحديث ، محمد يوسف نجم (بيروت ط ٣، دار الثقافة ١٩٨٠).
- محمد القصبجي (حياته وأعماله) ، محمود كامل ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ .
- سيد درويش حياة ونغم ، إعداد : محمد علي حماد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠ .
- من أعلام المسرح الغنائي في مصر ، فكري بطرس، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .
- الشيخ سلامة حجازي ، محمود أحمد الحفني ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ .
- أعلام الموسيقى والغناء العربي (١٨٦٧ - ١٩٦٧) فكري بطرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- محمد عبد الوهاب (المشروع القومي للحفاظ على تراث الموسيقى العربية) (سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية) رئاسة مجلس الوزراء - مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار - وزارة الثقافة المركز الثقافي دار الأوبرا.
- سندباد في رحلة الحياة ، حسين فوزي.
- الغناء في القرن التاسع عشر ، ناهد أحمد حافظ (كتابك ١٧٤) دار المعارف
- رياض السنباطي وجيل العمالقة ، صميم الشريف .
- الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد ، أحمد أبو الخضر منسي - دار الطباعة المصرية الحديثة ١٩٤٩ .
- رياض السنباطي (أمير النغم) ، عبد القادر صبري - نشر ١٩٩٥ .
- رواد الموسيقى العربية ، داود حسني ، محمود كامل ، مطبعة المعرفة .
- أم كلثوم معجزة الغناء العربي ، رتيبة الحفني ، دار الشروق - ١٩٩٤ .
- محمد عبد الوهاب ، رتيبة الحفني ، دار الشروق.

الفهـــرس

رقم الإيداع ٢٠٠١/٩٠٥٠
الترقيم الدولى x - 0726 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت:٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

السلطانة

منيرة المهدية

الفنانة منيرة المهدية .. كانت تمثل عهدا من عهود الفن القديم..لقبت «سلطانة الطرب».. وحققت مجدا عريضا لم يحققه نجم من قبل.. تدله في حبها وعشق صوتها ملوك ووزراء وعظماء وأدباء..

منيرة المهدية سيدة الطرب في زمن غير قصير.. تربعت على قمة الغناء العربي ما يزيد على ثلاثين عاما.. انتشرت أغنياتها في ربوع الوطن العربي من المحيط إلى الخليج..

اشتركت منيرة في تحرير المرأة.. كما تزعمت حركة وطنية عن طريق مسرحها وفنها الغنائي..

كانت أم كلثوم في بداية حياتها الفنية، تحلم بالوصول إلى مرتبتها في الغناء والطرب. كما كان عبد الوهاب يسعى ليشارك منيرة البطولة في أوبرا « كليوباترا ومارك أنطوان».

إن منيرة المهدية هي الفنانة التي كان بيتها ملتقى كبار السياسيين والأدباء والمفكرين في مصر، والسودان، وبلاد الشام. وهي التي كانت بكلمة واحدة منها، تطلق أسيرا أو تعتق مشنوقا.. أطلقت الصحافة اسم «هواء الحرية» على مسرح منيرة المهدية.. وتعد منيرة المهدية علامة ومرحلة مهمة في رحلة الأغنية العربية..



القاهرة: ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب: ٣٣ البانوراما - تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
e-mail:dar@shorouk.com

